



El arte de los títeres



Javier Peraza
J. Ernesto Peraza

© Javier Peraza Godoy / J. Ernesto Peraza Conde / 2021

Esta publicación está disponible en acceso abierto bajo la licencia Attribution-ShareAlike 3.0 IGO (CC-BY-SA 3.0 IGO) (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/igo/>).

Fotografías: J. Ernesto Peraza / Javier Peraza / Miguel Pereira / Jorge Castagnin / Mario Furtado

Ilustraciones: Javier Peraza Godoy

Diseño y maquetación: Ma. Noel Pereyra

Esta obra fue posible gracias al otorgamiento de la Beca Justino Zavala Muniz de los Fondos de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) 2018 de la Dirección Nacional de Cultura / Ministerio de Educación y Cultura.



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura
ÁREA TÉCNICA + FONDOS

Proyecto seleccionado por el Fondo de Estímulo
a la Formación y Creación Artística (Fefca)

El arte de los títeres

Javier Peraza
J. Ernesto Peraza



Índice

I. El arte de los títeres

¿QUÉ ES EL ARTE EN GENERAL?	8	¿QUE PUEDE APORTAR UNA BUENA HISTORIA?	26
¿ENTONCES, QUÉ ES UNA OBRA DE ARTE?	8	AJUSTANDO EL CUENTO PARA SER NARRADO	26
SER ARTISTA	8	LA ACTUACIÓN EN EL TEATRO DE ANIMACIÓN.....	27
LAS ARTES ESCÉNICAS	9	REGLAS BÁSICAS DE LA ACTUACIÓN CON TÍTERES	28
EL TÍTERE	10	ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE ACTUACIÓN CON DIFERENTES TÉCNICAS	29
SER TITIRITERO	10	LA ACTUACIÓN EN EL TEATRO DE SOMBRAS	35
ACTUACIÓN.....	11	MANIPULACIÓN DIRECTA.....	37
PROCESO DE PROYECCIÓN HACIA EL MUÑECO	11	¿DE QUÉ SE TRATA LA MANIPULACIÓN A LA VISTA DEL PÚBLICO?	37
APRENDIENDO DE TITIRITERO.....	12	SOBRE OTRAS TECNICAS TITIRITERAS	38
EL MISTERIO DEL ARTE.....	12	TEATRO NEGRO Y LUZ NEGRA	39
SALUD DEL CUERPO	13	LA PUESTA EN ESCENA	41
LA VOZ.....	13	TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y LA SEÑÁ ROSITA	41
RELACIÓN ENTRE NUESTRO CUERPO Y LA MANIPULACIÓN	14	ENTRE MANOS.....	44
LA ESCRITURA DE GUIONES PARA TÍTERES.....	15	FUENTEOVEJUNA	45
¿CON QUÉ HERRAMIENTAS EXPRESIVAS CONTAMOS?	15	CIRCO.....	47
DESCUBRIENDO QUE LOS TÍTERES SON ESENCIA	16	UBÚ REY	48
DESCUBRIENDO OTRAS FORMAS DE GUIONAR.....	18	PROMETEO	50
ESCRIBIENDO NUESTRAS PROPIAS HISTORIAS	19	EL PRINCIPITO.....	52
PRESENTANDO LOS PERSONAJES	21	LAS AVENTURAS DE DON BRÍGIDO.....	54
COMO AYUDARNOS EN LA TAREA	22	LOS SOPLADOS	56
LAS ADAPTACIONES	23	EL ANGELITO DE LA FUENTE	58
OTRAS ADAPTACIONES.....	24	EI INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA.....	60
CONTANDO CUENTOS	25	LA MADRE DE TODOS LOS ANIMALES	62
LAS HISTORIAS Y SU CONTENIDO.....	26	OTROS MONTAJES.....	63

A MODO DE CONCLUSIÓN.....	64
---------------------------	----

II. Anécdotas

EL DÍA QUE ME EQUIVOQUÉ	68
LA FUNCIÓN EN LA ISLA DEL CERRITO	68
CUANDO NOS SUMERGIMOS EN EL IMPENETRABLE.....	70
CUANDO ME ENCONTRÉ CON EL MAESTRO.....	71
ROBERTO ESPINA UN ANTES Y UN DESPUÉS.	72
NUESTRO ENCUENTRO CON LOS TÍTERES ACUÁTICOS DE VIETNAM.	74
GUERNICA	75
LOS LOBOS NO SON CUENTO.....	76
NUESTRO HERMANO, EL MAMULENGO.....	77
EL DÍA QUE CASI VOLAMOS MONTADOS EN UN DRAGÓN.	79
LAS ESCLAVAS DEL RINCÓN.....	80
ENCUENTRO CON LA TORTUGA.....	82
LAS PALABRAS PROHIBIDAS.....	83
LA PRIMER FUNCIÓN DE CACHIPORRA.....	85
EL PECADO DE LLAMARSE CACHIPORRA.....	86

III. Obras

MARIQUITA Y PINITO.....	90
PERICO Y LA LUNA.....	95
EL GENERAL Y LA MUERTE.....	99
“LAS AVENTURAS DE DON BRÍGIDO”.....	101
LA MADRE DE TODOS LOS ANIMALES.....	109
HISTORIA SIN DESPERDICIOS.....	118

1.



El motivo por el cual emprendimos la escritura de este libro, es la necesidad de comunicar nuestra experiencia de aprendizaje de una profesión maravillosa y a la vez muy compleja.

A casi cincuenta años de emprender este camino hemos recogido el fruto de nuestra propia investigación y la sabiduría que encontramos en grandes maestros, con los cuales tuvimos el placer de compartir esta tarea.

Nuestro objetivo es transmitir lo transmisible, intentando que lo que aprendimos a fuerza de necesidad y tozudez, pueda ser de utilidad a las nuevas generaciones de titiriteros.

Intentaremos apostar a la sencillez y a la síntesis utilizando las mismas preguntas que nos hicimos nosotros, intentando entender de qué se trata el “Arte de los títeres”.

El arte de los títeres

¿QUÉ ES EL ARTE EN GENERAL?

Menuda pregunta esta. Se dice que el arte es entretenimiento, vocación, un hobby, que no es un trabajo, que produce dinero, o que no. También se dice que no es imprescindible, que se puede dejar para después, que no es para todos y mil cosas más.

Es difícil empeñar toda la vida en ser artista sin tener claro que estamos haciendo y para qué sirve.

Hay conceptos que son contundentes; el lenguaje artístico es intrínseco a la condición humana.

Una forma de comunicación y de diálogo que apela a mucho más que a la dialéctica, es la emoción, son todos los sentidos, es toda la memoria personal y colectiva, pero en particular es el inconsciente que construye el fenómeno artístico. Documenta la verdadera historia de la humanidad y la proyecta hacia el futuro.

¿ENTONCES, QUÉ ES UNA OBRA DE ARTE?

Precisamente una construcción, no importa la rama: visual, musical, escénica, etc. Cualquiera sea, tendrá contenidos que atañen a una comunidad en determinado momento histórico.

Cuestionar, alentar al diálogo, intuir un futuro más justo y “humano” y generar caminos para lograr estos objetivos.

No es arte el entretenimiento por el entretenimiento nada más.

No es arte el mecanismo que tiene por objetivo imponer ideas, sistemas políticos, prejuicios y tantas cosas más, eso es panfleto.

No es arte el que tenga como fin prioritario producir dinero.

Sin la presencia del hecho artístico es imposible entender la civilización.

SER ARTISTA.

Es un trabajo muy serio. Requiere voluntad porque más allá de la vocación y las habilidades que naturalmente nos acompañen, debemos formarnos en lo que hacemos. Además esa formación es permanente, no acaba nunca. Esta condición es quizás de las más apasionantes de nuestra profesión.

Los artistas tenemos derecho a vivir de nuestro trabajo.



El músico de la luna

LAS ARTES ESCÉNICAS.

El abanico de posibilidades que nos ofrece el arte es inmenso. Las artes visuales con todas sus opciones, la música con sus posibilidades infinitas, la literatura y las artes escénicas por supuesto.

Dentro del campo de las artes escénicas habita el teatro, la danza, la ópera, el circo, los títeres y sus posibles combinaciones.

La reflexión es: ¿qué principios básicos comparten los títeres con otras manifestaciones escénicas y que nos diferencia?

En todos los casos es imprescindible actuar, es decir representar una historia valiéndonos de sus personajes. En el teatro necesitamos actores para esa tarea, en el caso del teatro de animación necesitaremos titiriteros.

El manejo del tiempo y el espacio nos liga a la danza, del mismo modo que la posibilidad de representar a través de técnicas vinculadas a habilidades físicas nos vincula al circo. La musicalidad en un espectáculo de títeres es esencial y aunque suene redundante, nos vincula a la música.

Por supuesto la enorme diversidad de posibilidades que ofrecen los muñecos hace que estos

elementos de vinculación con las otras artes escénicas adquieran diferentes proporciones.

Ahora hablemos, de lo que a mi criterio es la mayor diferencia entre el teatro de actores y el de títeres.

Esa diferencia la podemos sintetizar con la palabra “**animación**”.

¿De qué se trata? Sencillamente de dar vida a lo inanimado.

En el teatro de actores, el instrumento de expresión es el propio cuerpo del actor, con él construye los personajes que le permitirán representar la historia.

En el caso de los titiriteros ese instrumento son los muñecos y los objetos.

Para que esos muñecos y objetos se conviertan en personajes debemos darle vida, precisamente esa es la primer tarea del titiritero, brindarles un alma; de ahí lo de teatro de animación.

Cuando más convincente sea la vivencia del títere, más desapercibidos pasaremos los titiriteros a la vista del público.



Construyendo una historia

EL TÍTERE.

Todos hablamos de títeres, pero en realidad, ¿qué es un títere?

En principio podríamos decir que “títere” es cualquier objeto que manipulemos en un espacio escénico y lo transformemos en un personaje.

Pero esta definición es insuficiente. El títere como objeto dramático es una representación de algo o de alguien, ya sea desde el punto de vista plástico con sus formas, colores y texturas como del punto de vista escénico, con sus movimientos e interpretación.

Dicho en otras palabras el títere en definitiva es un símbolo.

El titiritero cuando le da vida a un “títere” está proponiendo, sugiriendo, y es ahí cuando el trabajo del espectador comienza, cargando a ese objeto con sus ideas, experiencias y emociones, entonces la construcción de ese personaje se completa.

Es por eso que vamos a tener tantas interpretaciones de nuestro trabajo como cantidad de espectadores lo vean.

Es parte del trabajo del titiritero decidir qué mostrar y qué decir, para darle espacio a nuestra audiencia a imaginar.

SER TITIRITERO.

¿Qué materias son inherentes a la profesión del titiritero?

La actuación: con las particularidades que enumeramos anteriormente.

La escritura: orientada a escribir o adaptar textos para espectáculos de animación.

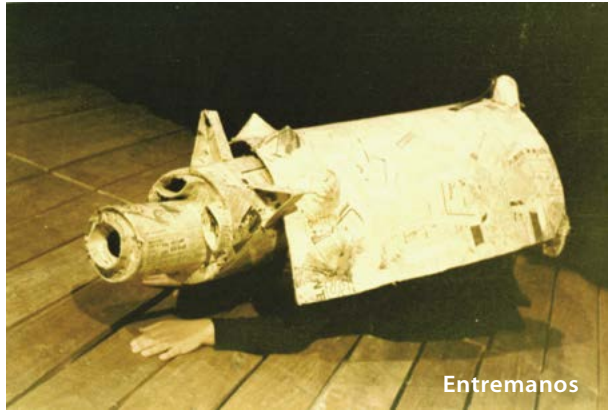
El diseño: aplicado a muñecos, elementos y escenografías.

La capacidad artesanal: para la construcción de todo lo necesario para el espectáculo.

Hay otras materias como **música, diseño lumínico, audiovisual, gestión, promoción**, entre otras, que suele ser mejor resolverlo con la colaboración de especialistas.

Lo importante es saber que la profesión de titiritero requiere de varios oficios, lo cual implica aprender muchas cosas.





ACTUACIÓN.

Como la idea es referirnos al desarrollo de este arte a partir de nuestra propia experiencia, haremos un recorrido sobre el trabajo artístico realizado por el grupo durante todos estos años.

Cuando en 1973, con Ausonia decidimos emprender y aprender la profesión de titiritero nos encontramos casi sin referencias. Uruguay no contaba con escuelas de titiriteros de ningún tipo. La información que conseguimos eran unos pocos libros, muy rudimentarios y con poca información.

Mi experiencia se reducía a una función de títeres que organizamos con algunos compañeros cuando estaba en cuarto grado de primaria. Construimos los títeres, ensayamos y luego la representamos en el patio para toda la escuela.

Este hecho marcó mi vida además de dejarme un bello recuerdo.

Ausonia, apasionada por las artes escénicas, se formó en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Si bien su formación era la de una escuela de actores, tuvo la visión de comprender que para ser buen titiritero primero hay que ser actor.

Durante un año trabajamos en eso, en realidad yo era el alumno y Ausonia la maestra. Todas las noches se improvisaba, se actuaba e intentaba preparar mi cuerpo.

Pero lo más importante de todo esto es que se diseñó un proceso para comenzar a construir los personajes como actores y luego poco a poco proyectar esa actuación en los muñecos y objetos.

Este método ha sido pilar en nuestro trabajo, y hasta el día de hoy lo aplicamos.

Otro de los principios es no construir los muñecos hasta que el proceso de actuación nos permite interiorizar el personaje, debemos conocerlo bien por dentro para después visualizarlo por fuera.

PROCESO DE PROYECCIÓN HACIA EL MUÑECO.

Esto no es sencillo, hay que hacer muchas elecciones que pueden ser acertadas o no. Es un proceso donde ir un paso hacia adelante y luego dos para atrás es normal y el verbo “probar” es la ley.

Como es lógico, los títeres tienen menos recursos para expresarse que un actor. Hablo de gestualidad, de expresión corporal, de sutileza en la expresión facial. Visto de este modo los muñecos están en franca desventaja, pero si lo razonamos desde otro punto de vista podríamos decir que: “los títeres tienen posibilidades diferentes a las del cuerpo humano para asumir la representación”.

Asumiéndolo de esta manera descubrimos las infinitas posibilidades expresivas que nos proporcionaban las distintas técnicas del teatro de animación.

El siguiente paso fue entonces investigar cada técnica para tener claro sus posibilidades expresivas. Luego, con el conocimiento adquirido estaríamos en condiciones de elegir que técnica emplearíamos en cada situación y como estas nos ayudarían a contar la historia. Estaba claro que conocer en profundidad a las herramientas, nos daría mayor libertad a la hora de la creación.

APRENDIENDO DE TITIRITERO.

Hay dos caminos para el aprendizaje, uno es el curricular, estudiando en una escuela de títeres, el otro es el autodidacta, basado en el ensayo y error.

Una escuela de títeres podría estar inserta en una escuela de artes escénicas, ya que la base actoral es la misma, por supuesto que con las materias específicas que la profesión de titiritero requiere. En varios países existe la posibilidad de hacer estos estudios a nivel universitario.

Aprender al andar es como la mayoría de los titiriteros adquirimos esta profesión. También el convirtiéndose en ayudante de algún maestro que en el devenir de ensayos y funciones, transfieran los conocimientos necesarios al que se inicia.

A modo de ejemplo. Ariel Bufano (fundador del Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín), en su juventud, acompañó a Javier Villafañez en sus largas giras por Argentina. También puede ser una transmisión generacional de la profesión, como la del maravilloso Yang Fen, cuya familia se ha dedicado al arte de los títeres desde hace siglos y el conocimiento se ha transmitido por generaciones.

En nuestro caso fue producto de una decisión muy consciente, a comienzo de los años 70, cuando las dictaduras florecían en toda "América Latina", había necesidad decir cosas y pensamos que los títeres era una buena herramienta para comunicarnos. El dilema era, ¿cómo hacer?

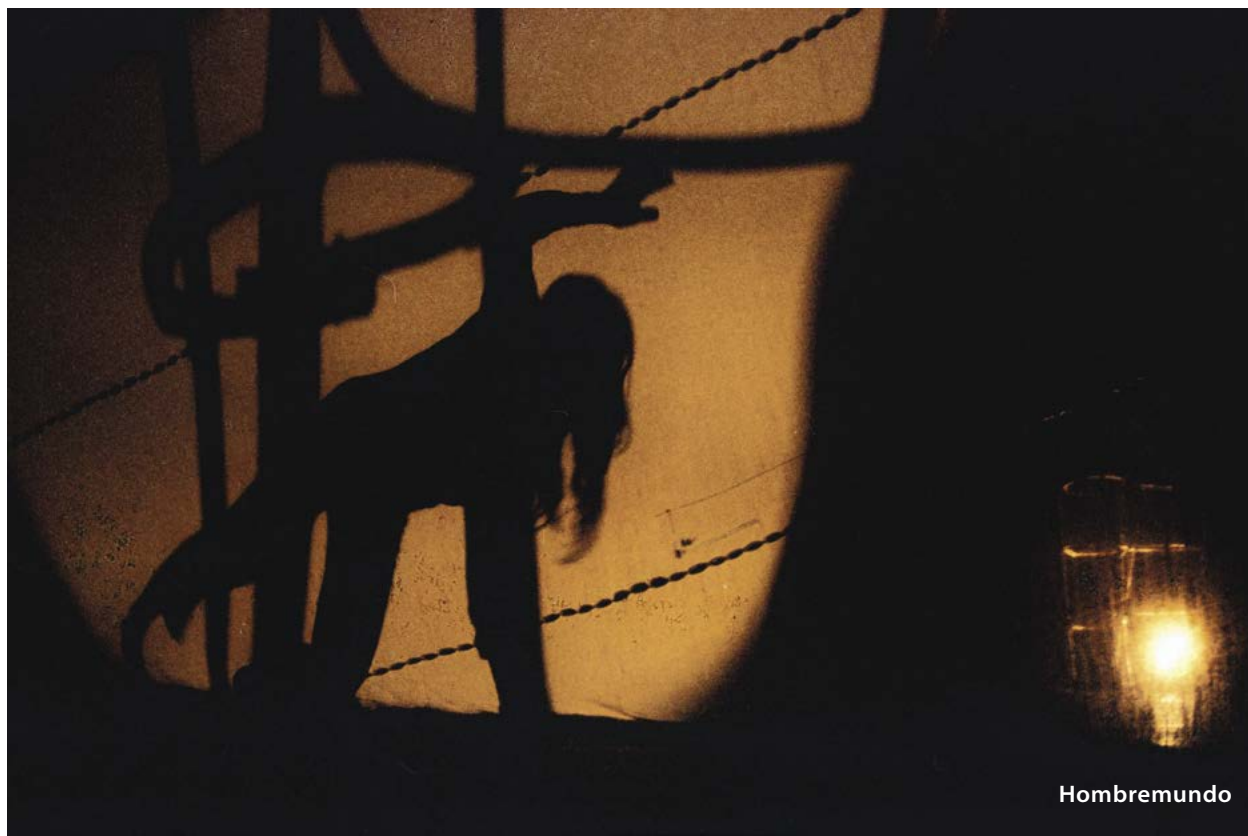
EL MISTERIO DEL ARTE.

Antes de seguir adelante, me gustaría hablar sobre un concepto que creo es esencial.

La "función", con todas sus implicancias de ceremonia, donde público y titiriteros construyen una experiencia artística única, irrepetible e inexplicable, es una ceremonia donde actores y público jugamos seriamente en procura de la verdad.

Esta circunstancia echa por tierra todos los esfuerzos por explicar el fenómeno artístico, convirtiéndolo en una descripción superficial que no agrega nada.

Hay un concepto que para nuestra preparación como titiriteros es central: todo el entrena-



miento que realicemos como actores es bienvenido, me refiero a todo tipo de construcción de la actuación, al manejo de la voz, al desarrollo de nuestro ritmo interior, al entrenamiento de nuestro cuerpo.

Pero debemos tener claro que esa preparación necesaria, es un acercamiento indirecto a la experiencia artística esencial que se experimenta en la función. En ese momento el que manda es el inconsciente, él se encarga de toda esa complejidad que es la actuación.

Tener una buena preparación hará que nosotros como instrumento de expresión estemos afinados.

SALUD DEL CUERPO.

Quiero empezar por este aspecto que tiene forma de consejo teniendo en cuenta los casi cincuenta años de trabajo de Cachiporra.

El trabajo de titiritero es exigente para el cuerpo. No todo es igual, las técnicas en que los muñecos se sostienen por encima de nuestras cabezas, como los títeres de guante o de varilla, nos obligan a tomar posturas inadecuadas durante mucho tiempo, generando problemas óseos y musculares, en especial para la columna vertebral.



También depende de la cantidad de funciones que se realicen.

Recuerdo que a finales de los años ochenta tuvimos períodos de mucho trabajo. Junto a la Intendencia Municipal de Montevideo iniciamos el proyecto "Teatro en el aula" con el cual visitamos todas las escuelas de Montevideo. Sumado además de otras funciones en teatros, clubes y

eventos, en un año registramos más de quinientas funciones.

Fue en esas circunstancias que experimentamos la necesidad de realizar ejercicios de estiramiento y relajación como modo de preservar la columna. No se debe escatimar tiempo a estas prácticas porque con el tiempo podemos adquirir afecciones crónicas.

Recuerden también que salvo excepciones, los titiriteros cargamos nuestro equipo, lo armamos y lo desarmamos con el consiguiente esfuerzo físico.

LA VOZ.

El entrenamiento de la voz podemos adquirirlo en cursos formales, quiero decir con la dirección de profesionales o a través de la práctica de la profesión.

Hay que aclarar que el uso de la voz en los espectáculos de títeres tiene sus particularidades. El hecho de tener que representar todo tipo de personajes, muchas veces más de uno en el mismo espectáculo plantea un gran desafío. La necesidad de variar completamente los tonos, recurrir a los falsetes y a todo tipo de recursos, como por ejemplo la clásica lengüeta del Arlequín, requiere mucho entrenamiento vocal.

La emisión de la voz y su proyección es esencial en esta profesión, recuerden que muchas veces se está detrás de un biombo y la tela absorbe mucho del sonido que emitimos.

Por eso hay que practicar en ese sentido, grabarse y escucharse es un apoyo, cantar también es buen ejercicio y enriquece nuestras posibilidades como titiriteros.

Esto me trae a la memoria tiempos en que el uso de la amplificación era poco menos un lujo y todo dependía del volumen de nuestra propia voz.

Hoy por hoy, afortunadamente la tecnología nos proporciona micrófonos inalámbricos, que nos permiten trabajar con mucha comodidad, pues cuanto más tengamos que elevar nuestro propio volumen, más difícil es trabajar sobre los tonos, la modulación y la sutileza de las intenciones.

Por último la voz es producto del trabajo de todo el cuerpo, no permitan que los nervios lleven toda la carga a la garganta, ahogándolos. Todo nuestro cuerpo es emisor de sonido y caja de resonancia.

La emisión se inicia en nuestros pies, precisamente en los dedos gordos, una buena apoya-

tura en el piso es el impulsor de la proyección de la voz.

RELACIÓN ENTRE NUESTRO CUERPO Y LA MANIPULACIÓN.

En primer lugar, cuando estamos actuando a través de objetos o muñecos, todo nuestro cuerpo debe estar comprometido en la interpretación.

Nuestro cuerpo debe actuar como un conductor eléctrico que encause la energía y la proyecte sobre el personaje inanimado para que cobre vida.

Normalmente son nuestras manos el instrumento que transmite la vida al títere, al mismo tiempo, nuestro cuerpo se sume en el anonimato. Aunque en ocasiones tenemos posibilidades de manipular con los pies e incluso con otras partes del cuerpo, la proyección de la actuación se debe mantener.



El propietario

Otro tema a tener en cuenta son los desplazamientos, sobre todo en espacios reducidos. Cuando detrás de un biombo trabajan varios compañeros, más allá de lo que ocurre en el espacio escénico donde actúan los títeres es necesario resolver la evolución de los titiriteros, evitando molestarse mutuamente y adquiriendo las posturas adecuadas para la manipulación.

Cualquier situación que ocurra aún fuera de la escena, va a tener su consecuencia negativa sobre el espectáculo.

Respecto a las posturas de manipulación haré un par de precisiones:

- a. Procurar que nuestro cuerpo esté relajado al momento de actuar. Las contracturas son malas para la salud y para los personajes que manipulamos.
- b. Como la mirada es el fino hilo que nos relaciona a nosotros y por supuesto también a los títeres, tenemos que posicionarnos de manera que siempre veamos sus ojos, intentando que nuestra mirada se refleje en los ojos del personaje como si se tratase de un espejo.
- c. No quedar atrás de nuestro personaje en los desplazamientos, porque además de

no verle los ojos, nuestro títere irá por delante arrastrándonos sin control.

Trabajar sobre nuestra habilidad de manipulación es similar al entrenamiento que un músico realiza para dominar su instrumento. Por esa razón es imprescindible practicar.

LA ESCRITURA DE GUIONES PARA TÍTERES.

Este es el tema menos resuelto de nuestra profesión.

La escritura de obras para títeres es escasa y muchas veces no funciona dentro del montaje.

Esto ocurre principalmente porque quienes las escriben, no tienen un conocimiento profundo de las posibilidades expresivas y técnicas de este arte.

Talentosos dramaturgos de teatro de actores han incursionado en la escritura para títeres y han fracasado, sencillamente porque estaban escribiendo para actores y no para muñecos y objetos.

Les agradezco reflexionemos juntos, porque este no es un tema sencillo:

Difícilmente lograremos un espectáculo bien resuelto, si el punto de partida es un guión que flaquea, este es el primer paso y lo tenemos que asumir.

Entiendo que no es posible que todos los titiriteros nos convirtamos en escritores, no es la idea.

Pero si tenemos que tener a la hora de hacer una puesta en escena, criterio para elegir un texto que valga la pena.

Cuando lo hayamos elegido seguramente tendremos que adaptarlo, quitar algunas cosas y agregar otras, elegir que parte del mismo puede ser sustituida por escenas visual, en definitiva, cómo llegar a una síntesis.

¿CON QUÉ HERRAMIENTAS EXPRESIVAS CONTAMOS?

El teatro de animación cuenta con una serie de "técnicas" que son las herramientas que podemos elegir a la hora de dar forma a nuestros espectáculos. Las más conocidas son los títeres de guante, los de vara, la manipulación directa, el teatro de sombras, el teatro negro, las marionetas de hilo y todas las combinaciones posibles entre ellas, incluso la posibilidad de integrarlas al teatro de actores, a la danza o a la ópera.

Como ven un enorme abanico de posibilidades casi infinita.

DESCUBRIENDO QUE LOS TÍTERES SON ESENCIA.

Hablaré ahora del proceso que habitualmente hace Cachiporra para construir sus espectáculos.

Seguramente existan infinitas maneras de encarar este trabajo, adecuadas a cada titiritero o grupo; todas ellas me inspiran respeto y les pongo la mayor atención; pero de lo que puedo hablar con propiedad es de lo que nosotros hacemos.

Cachiporra nace de la militancia política que Ausonia y yo teníamos en los años 70, momento donde Uruguay y en el mundo estaban conmocionados. Precisamente el grupo realizó su primera presentación en 1973, año en que se instaura la dictadura en Uruguay durante doce años.

Muy rápidamente comprendimos que el arte, en particular los títeres, eran un excelente medio para comunicar, para dialogar, para poner sobre el tapete lo que habían prohibido. También entendimos que lo importante era tener

“que decir” y que lo que se dijese fuese de interés de la comunidad que integrábamos.

Si la política en su acepción más amplia es la forma que una sociedad adopta para regular las relaciones entre los individuos, la buena política tiene que tener como objetivo acabar con la injusticia, salvaguardar los derechos de todos e instaurar la democracia en su total dimensión.

Recuerdo que los primeros textos para títeres a los que accedimos fue una edición del Club de Grabados de Montevideo, tenía unas bellísimas ilustraciones de Leonilda González, su autor era Otto Freitas, un reconocido titiritero y militante de izquierda de la República Argentina. Tuvo una corta vida, se dice que fue producto de las reiteradas detenciones y torturas a la que fue sometido.

Nuestros dos primeros trabajos fueron: “Buenos vecinos” y “Pombero protector de los pájaros”, dos de sus obras.

“Buenos vecinos” era la historia de un zapatero y un relojero, buenos amigos, que tenían sus comercios uno junto al otro. Un tercer personaje, Galerón urde una intriga para generar la desconfianza entre los vecinos, hasta provocar su enfrentamiento. Por supuesto su propósito era aprovechando la confusión para apropiarse de la zapatería y la relojería.

Otto Freitas era un titiritero del guante y de teatro ambulante, las obras que escribía tenían como primer propósito representarlas el mismo.

El texto contemplaba la escritura apropiada para el guante:

1. Presentación, desarrollo y desenlace.
2. Personajes “tipo”, es decir símbolos representantes de distintos estratos de la sociedad.
3. Estructura escénica austera y simple.
4. Ritmo y acciones propios del títere de guante.

La estructura presentación-desarrollo-desenlace nos brinda a titiriteros y público pautas por donde correrá la historia, se establece un acuerdo implícito con el espectador donde quedan claras las reglas de juego y por lo tanto se comparte un lenguaje.

Cuando decimos personajes “tipo”, nos referimos por ejemplo que el relojero y el zapatero son trabajadores, cumplen una función útil para todos, reparan los zapatos y los relojes. Galerón por el contrario crea intrigas basadas en la mentira, para apropiarse de lo que no es de él.

Estos personajes son **símbolos** que representan a una parte de la sociedad.

Claro que cuando construyamos esos personajes tanto plásticamente, como en su actuación debemos convertirlos en individuos creíbles, carnales y únicos, como lo somos cada uno de nosotros. Más adelante veremos las particularidades de la actuación en este tipo de historias.

Cuando hablamos de austeridad, debemos decir que la utilización de pocos elementos para contar la historia y que estos sean suficientes es un gran mérito del guión.

En el caso de "Buenos vecinos" necesitamos cuatro personajes: zapatero, relojero, Galerón y Galerona (por supuesto la mujer de Galerón). Con ellos se establece el universo de relaciones necesario, Galerona contribuye a acentuar lo absurdo de priorizar la riqueza sobre todas las cosas. Luego para entender las acciones basta con dos fachadas con cartel, una dice Relojería, la otra Zapatería. La acción principal consiste en que Galerón invierte el lugar de los carteles, sin ser visto. El Zapatero y el Relojero creen que es su vecino quien hace la acción para perjudicarlo.

Esto es todo lo que necesitamos, el resto lo construimos con el público a pura imaginación.

Una imaginación abonada por el texto preciso, el manejo del espacio escénico y la actuación.



Este tipo de teatro de títeres popular, maneja códigos similares en su desarrollo.

Los personajes aparentemente más frágiles y bien intencionados, son doblegados por los poderosos, sin embargo en el desenlace de la historia, se hace justicia y los poderosos caen casi siempre, merced a los golpes del garrote justiciero.

El público sabe que esto va a ocurrir antes de que la función comience, el final no puede ser otro. El disfrute del público y los titiriteros está en transitar el camino de la historia juntos.

Quiero dar algunos ejemplos de textos, los invito a que las lean, las analicen y de ser posible intenten la puesta en escena.

Las obras de Javier Villafáñez son un clásico: "Juancito y María", "El Caballero de la mano de fuego", "El panadero y el diablo" y muchas más.

Los mamulengueros del Brasil nordestino, cuyas historias no están escritas, se basan en una línea argumental sencilla que recorren el camino de las reivindicaciones de las mayorías, son adornadas por la impronta de la improvisación e intervención del público en el momento de la representación. Algunas pueden ser vistas en you-tube.

Las distintas manifestaciones de los tradicionales teatros europeos con sus héroes: el italianísimo Arlequín, el muy bruto Cristobita en España, Punk en Inglaterra, Guiñol en Francia y tantos más por el mundo, son los héroes que han cautivado a chicos y grandes por cientos de años.

Ninguno de estos personajes son un derroche de virtudes, pero al fin y al cabo son honestos, aman la vida y también el vino. Tienen un poco de cada uno de nosotros, por eso nos representan tan bien.

Por último respecto a este tema quiero recordar la obra de Federico García Lorca "El retablo de Don Cristóbal", esa maravillosa creación, que sublima los recuerdos de Federico cuando asistía a las presentaciones de los titiriteros populares en las plazas de su pueblo. Una síntesis maravillosa de poesía popular y un gran desafío para nosotros, los titiriteros.

DESCUBRIENDO OTRAS FORMAS DE GUIONAR.

Luego de tres años de explorar el teatro popular de títeres ambulantes, basado casi exclusivamente en la técnica de guante, en 1976 decidimos emprender otro proyecto diferente. Montar un espectáculo que nos permitiera ahondar en

la angustiosa situación que se vivía en esos momentos históricos, que lograra sortear la censura y que estuviese concebido para presentarse en una sala teatral.

Anteriormente cité la obra de Lorca "El retablo de Don Cristóbal"; resulta que Federico también escribió, manteniendo la estructura argumental y los personajes populares otro texto cuyo nombre es "La Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita". Esta versión es más extensa, incluye muchos personajes y las situaciones y diálogos parecen concebidas para ser representadas por actores.

¿Qué encontramos en este texto? Evidentemente compartíamos los contenidos que Lorca había incluido en este trabajo y también, la concepción popular y poética del autor.

En cuanto a la forma no era posible representarla tal cual, había demasiados personajes y el diálogo era excesivo.

Entonces tomamos una decisión que marcó a Cachiporra.

Nos tomamos la libertad responsable de elaborar un guión adecuado para ser representado con títeres. Este es un proceso normal en el trabajo de puesta teatral, en lo que tiene que ver con el teatro de animación puede ser más radi-

cal, en función de las variadas posibilidades que nos brinda las técnicas.

Los pasos que seguimos fueron:

1. Sintetizar los diálogos en función de lo imprescindible.
2. Valernos de los personajes y las situaciones que consideramos más adecuadas para contar la historia.
3. Crear equivalencias visuales de situaciones dialogadas.
4. Internarnos en el interior emotivo de personajes como Rosita y Cocoliche a través de técnicas como el teatro negro y el teatro de sombras.

Recuerdo que el montaje de La Tragicomedia fue muy difícil. Además de concretar la adaptación del texto, nos enfrentábamos a un desconocimiento de las técnicas como el teatro de sombras, el teatro negro y los muñecos de varilla. De modo que había que aprender todo junto, además de superar la carencia de dinero para afrontar el montaje.

En lo que tiene que ver con el guión hicimos un descubrimiento, que para nosotros fue de gran ayuda en todos nuestros futuros montajes. No resultaba suficiente escribir el diálogo y al-

gunas indicaciones sobre las situaciones como habitualmente se hace en el teatro de actores. Necesitábamos una escritura diferente, especialmente para los pasajes de sombras y teatro negro, donde no había diálogos hablados sino acciones.

Fue entonces que empezamos a dibujar en forma de historieta las acciones que queríamos plantear. Hicimos el *"storyboard"* de nuestra historia, una herramienta tan importante en el cine.

Esta forma de escritura nos permitía una lectura más eficiente de la historia, porque nos obligaba a tener una visión inicial del diseño estético y también nos permitía una lectura del ritmo del espectáculo.

Aconsejamos trabajar con estas herramientas que pueden ahorrarnos mucho tiempo y darnos más espacios para la creación.

A esto conviene sumar la participación de los integrantes del grupo de trabajo en la concepción, cada uno dentro de sus posibilidades. La discusión y el intercambio de ideas suele ser el abono imprescindible para el buen resultado del proyecto.

Cachiporra ha montado varios textos "clásicos", en todos los casos armamos nuestra propia ver-

sión, la más adecuada a nuestro criterio, siempre respetando el trabajo del autor.

Algunas de ellas fueron: "Fuenteovejuna" de Lope de Vega, "El Principito" de Saint-Exupery, "Prometeo" de Esquilo, "Ubú Rey" de Alfred Jarry, "Don Quijote de la Mancha" de Cervantes.



ESCRIBIENDO NUESTRAS PROPIAS HISTORIAS.

Hablemos de la aventura de escribir una historia original.

Es siempre un gran desafío y era aún más difícil al principio cuando no habíamos afinado nuestras herramientas para la escritura.

No hay fórmulas mágicas, hay muchas maneras de encarar esta tarea, cada uno debe encontrar la suya, que le resulte más cómoda y productiva.

En esta larga experiencia de intentar escribir guiones para Cachiporra me he topado con algunos mecanismos que me han ayudado.

¿De dónde sale el material para nuestras historias? De la imaginación.

La imaginación es un maravilloso procesador, pero: ¿Cuál es la materia prima?

La respuesta es sencilla: la realidad, lo que acontece a nuestro alrededor. La vida y la historia de la inmensa cantidad de personas con las que interactuamos de una u otra manera.

Los invito a estar atentos para recoger los comportamientos y las características de las personas, de allí nacerán nuestros personajes. Tam-



¿Por dónde empezamos? A mí, me resulta útil tomarme mi tiempo para jugar internamente con todo tipo de posibilidades, personajes y situaciones.

No esperen que de primera se arme una historia coherente. Ojalá lo consigan, pero no es lo habitual. Normalmente nos abrumba una cantidad de imágenes y para no perderlas, porque la memoria suele ser frágil, les aconsejo las vayan anotando. La almohada suele ser una eficiente compañera de trabajo, muchas de las ideas que consigo integrar a los textos, directamente las sueño.

Cuando nos sintamos suficientemente motivados y con un material inicial adecuado, debemos emprender la construcción. Ahora si debemos ordenar el desorden. No como una cosa definitiva, sino como un esquema que nos permita seguir adelante.

Hay que construir un mundo inexistente donde acontece la historia. Cuando me refiero a crear el mundo donde acontecerá la historia hablo del espacio escénico. Podría ser la pequeña ventana de un guiñol o el escenario de un teatro, los dos cumplen la misma función: delimitar un espacio donde se contenga la acción. Y también me refiero a lo que está fuera de esa escena, lo que a través de los diálogos y las acciones

bién observar las situaciones de la vida real nos ayudará a tejer nuestros argumentos.

Tenemos que construir un gran archivo en nuestra memoria o, mejor todavía, recogerlo en un cuaderno de notas. Lo que no podemos hacer es andar por el mundo con los ojos vendados, todo lo que pasa importa, aunque la rutina lo disfrace de intrascendente.

Pero esa realidad de la que somos testigos no la podemos reproducir tal como es en el escenario. El objetivo del arte es recrear la realidad

de una forma estética, motivada por problemas que nos involucran a todos.

¿Cómo iniciamos nuestro trabajo? Lo primero es elegir el tema, la idea sobre la que toda la pieza girará. Stanislavsky decía que debía ser posible expresarla en una sola frase.

En el texto “La madre de todos los animales” la idea era: ¿Qué sucede con los niños que por distintas razones no crecen junto a sus padres?

A partir de esa premisa se construyó la historia.

de los personajes se sugiere, con el fin de que el espectador lo recree.

Hay diferentes formas de caracterizar el espacio y es lícito que el autor describa en sus notas lo que considera más adecuado. Podría ser una escenografía realista, por ejemplo telones pintados. Otra opción sería con elementos que sugirieran, según las situaciones, espacios diferentes. La tercera posibilidad es el espacio escénico vacío. Quiero extenderme sobre esta última opción, porque en este caso el texto es el incentivo más eficiente para crear junto a la imaginación del espectador el universo más adecuado para la historia. Hace muchísimos años con Ausonia creamos una pequeña historia llamada "Perico y la luna". Tiene dos personajes humanos: Perico y el Rey Purapanza; luego hay una luna de cartón y el gusano Cocoliche, que perdió su manzana. Al final de la historia aparece Periquín, un caballito, que ayudará a Perico a cumplir su sueño de dar la vuelta al mundo. Creo que este texto es un buen ejemplo de cómo sugerir lo que no se ve. Al comienzo de la historia Perico describe el castillo de donde escapó. No da muchos detalles, ya que está urgido por huir del rey. En la misma historia la luna de cartón se remonta hasta los ochenta centímetros de altura del retablo y desaparece hacia arriba. El texto dice: "la luna se duerme en una nube de algodón". Al finalizar las funciones es normal dialogar con los espec-

tadores, sobre todo los más pequeños. Siempre nos cuentan sobre el castillo que vieron, el cielo con sus estrellas y planetas y muchas cosas más. También nos piden entrar al retablo para poder ver todo lo que según su imaginación hay, más allá de lo que permite ver la pequeña ventana. Para nosotros estos momentos son extremadamente reconfortantes, por los cuales agradezco siempre compartir esta profesión.

Este ejemplo que parece sencillo pero no lo es tanto, se puede aplicar a otros proyectos de escritura más complejos en cuanto a dimensiones,

cantidad de personajes y densidad de la trama. Lo que importa es derribar las paredes del escenario y salir al mundo.

Todo esto es posible porque los espectadores también son creadores.

PRESENTANDO LOS PERSONAJES.

Seguramente los personajes son los primeros en asomarse a nuestra incipiente historia, parecen ansiosos por entrar en acción.



Pero como apenas son un embrión, no pueden moverse, relacionarse, hacer y deshacer como nosotros quisiéramos.

Para seguir adelante debemos completar ese esbozo de personaje, rotularlo con algunas características generales que lo ubiquen dentro de un determinado grupo social. Un rey, un pícaro, un hada, un bebé, lo que sea.

La gran pregunta es: ¿Nuestros personajes ya están listos para introducirlos en la historia?

Para nada, aún tenemos camino por andar.

Un personaje es único, como cada uno de nosotros. Con todas las complejidades propias de los seres humanos. Así que a nuestro personaje hay que construirlo en cuerpo y alma, menuda tarea.

Este proceso es largo y nada fácil. Tampoco acaba en la escritura, prosigue en la tarea del director y sobre todo de los actores.

Es fascinante, pensemos que diferentes resultados pueden obtener del mismo texto distintos equipos de puesta en escena. Y lo más increíble es que a pesar de las diferencias, todos los resultados pueden ser convincentes y válidos, siempre y cuando conserven la esencia que los generó.

Ahora es cuando debemos apelar al material que hemos recogido de la vida real. Que este personaje se parece a tal o a cual, hablará de esta manera y caminará de esta forma. ¿Y el carácter será como el de mi vecino o como de ese político que conociste a través del noticiero?

Así de a poco se volverán palpables, conocidos, irán tomando cuerpo, con algunos simpatizaremos más que con otros, pero a ninguno debemos darle la espalda si queremos que hagan su trabajo. No olvidemos que ellos son los que entran a la cancha y juegan el partido.

COMO AYUDARNOS EN LA TAREA.

Les voy a hablar de algunos trucos que a mí me han funcionado como ayudatareas.

El pizarrón. Un pizarrón está bueno para visualizar nuestra historia. Yo lo uso como un mapa, donde los personajes evolucionan en el tiempo, planteo los encuentros con los otros personajes, las escenas son algo así como cruces de camino en el tiempo. El pizarrón es muy dinámico porque se puede borrar, reescribir, redirigir, cuantas veces sea necesario.

Tener una visión simultánea de la historia en su totalidad y de los personajes nos permite ir

dosificando el ritmo y el tono de cada escena en relación a la totalidad.

También nos ayuda a no perder el control sobre personajes o situaciones, cosa que ocurre a medida que la historia avanza y se complejiza.

Esta especie de juego de mesa, con avances y con retrocesos, con personajes que salen y entran, es precisamente eso: un juego que tenemos que dominar si aspiramos a obtener un buen resultado.

Otro recurso: **el trabajo en equipo**. Si tenemos la fortuna de trabajar integrados a un grupo, como Cachiporra, es fundamental la opinión de los demás integrantes. Pero recomiendo que si arribaste a una propuesta de espectáculo, no la presentes hasta que la tengas suficientemente clara, esto es imprescindible para que los demás lo entiendan.

A mí me ha ocurrido tener un trabajo que creí suficientemente desarrollado y cuando lo planteé a los demás no se comprendió, incluso para mí era confuso. Es importante atender esta premisa, porque quizás una propuesta con posibilidades podría naufragar en esta temprana etapa.

Otra maravillosa posibilidad que nos ofrece ser parte de un grupo es la posibilidad de representar e improvisar sobre las ideas que plantea el

texto. Poder ver en escena lo que hasta ahora estaba solo en nuestra cabeza es una gran oportunidad.

Muchas veces descubrimos errores o lo inviable de tal o cual escena y otras veces se abren ventanas insospechadas que vienen a enriquecer lo que habíamos propuesto.

Es normal que esta forma de trabajo genere discusiones propias de las diferentes opiniones; si bien la discusión puede ser difícil de canalizar, siempre será positiva para mejorar el resultado final del espectáculo.

El punto que voy a mencionar ahora es muy importante, se trata de cuando podemos dar rienda suelta al inconsciente para que haga lo suyo. El inconsciente hará bien su trabajo si previamente introducimos claramente la idea central, tejemos la trama primaria, construimos el espacio tiempo y hacemos tangibles a los personajes.

Si todo está más o menos en su lugar la historia comenzará a tener un funcionamiento orgánico, independiente del pensamiento lógico.

Si esta magia ocurre los primeros sorprendidos seremos nosotros mismos.

En síntesis, cuanto mejor preparemos el andamiaje lógico, tendremos más posibilidades de trabajar en libertad.



LAS ADAPTACIONES.

Es este un tema importante ya que son frecuentes las adaptaciones de textos de la narrativa, poesía e incluso de teatro para ser representados con teatro de animación.

Una de las adaptaciones más difíciles que encaramos como grupo fue la adaptación del libro "El Principito" de Saint-Exupéry, una ardua tarea con un final feliz.

Sumariamente podemos decir que la narrativa cuenta, lo cual nos ubica en acciones pasadas;

mientras el teatro tiene como impronta el presente.

Estoy hablando de generalidades, en el Principito buena parte del texto está resuelto en diálogos, lo cual fue de gran ayuda para realizar la adaptación, pero también era imprescindible tomar el contenido descriptivo y poético del texto, para recrearlo en equivalencias visuales y sonoras adecuadas al teatro de títeres.

En primer lugar teníamos claro que por la extensión del libro debíamos sintetizar nuestra propuesta, pero para eso no hay otro camino que llegar a la esencia.

Aquí apreciamos la importancia de tener claro antes que nada, la idea-contenido que queríamos comunicar, eso nos permitió descubrir las coincidencias con Saint-Exupéry.

Con estas herramientas seleccionamos escenas, pasajes de la historia e incluso inventamos algunos momentos que en el libro no estaban.

Si bien trabajamos en la escritura del espectáculo, al mismo tiempo ya estábamos diseñando los pasajes visuales que funcionarían como equivalentes a los pasajes literarios que seleccionamos.

Creo que es importante agregar que el espectáculo estaba programado para presentarse en

el Teatro Solís. La sala recién remozada contaba con una infraestructura técnica excelente, lo cual permitía utilizar con la mejor calidad las técnicas de teatro negro, sombras, manipulación directa y otras.

Volviendo a la adaptación digamos que la adaptación fue un largo proceso hasta el estreno, donde todos aportamos desde diferentes ópticas.

Es común que en los grupos cada uno de los integrantes tenga su especialidad, es decir la tarea que por vocación o formación realiza mejor; el que escribe, el que dirige, el que diseña, el que mejor actúa, el técnico, el constructor.

Si toda esa riqueza de recursos se armoniza correctamente seguro el resultado va a muy bueno.

OTRAS ADAPTACIONES.

Otra de las posibilidades de adaptación es la de tomar un texto teatral para realizar una puesta de teatro de animación. En este caso estamos mucho más cerca de nuestro objetivo, ya que partimos de un texto dramático para arribar a otro texto dramático. Perdonen la insistencia pero recuerden que el arranque de todo está en convencernos que nuestra idea o problemática

central a plantear, coincide de alguna manera con lo que motivó al autor a escribir determinado texto.

Transitar esta primera instancia con todos los cuidados, determinará en buena parte el resultado final.

Una adaptación muy querida para mí se trató de Ubú Rey de Alfred Jarry. Un texto considera-

do el primero de lo que se llama “teatro del absurdo”.

Me costó muchísimo descubrir la esencia simbólica de los personajes en toda su dimensión y la sutileza de la trama oculta debajo de un humor aparentemente “fácil”.

Con esta pieza decidimos sintetizar hasta llegar a lo mínimo imprescindible. Creo que fue



Ubú Rey

una buena idea para que el espectáculo fuera más contundente.

El trabajo no se limitó a la adaptación del texto, sino que al mismo tiempo se delineó la propia puesta. Teníamos que elegir los mejores medios técnicos que los títeres nos brindaban para optimizar el trabajo.

Por esa razón dispusimos de Padre Ubú y Madre Ubú fueran actores y el resto de los personajes muñecos de manipulación directa.

Es decir los actores además de representar sus personajes manipulaban el resto del elenco (los títeres eran títeres planos y de diseño muy simple).

Este concepto de adaptación tenía una justificación muy clara, la idea del texto es mostrar la insolente manipulación del poder sobre los demás y precisamente esto era lo que ocurría en el escenario.

Para mí este ejemplo muestra claramente posibilidades que solo los títeres nos pueden brindar.

Las ideas son lo esencial, los títeres son solamente el medio.

CONTANDO CUENTOS.

Quiero referirme a otra posibilidad que a los títeres se nos suele presentar. Se trata de contar historias o cuentos utilizando títeres.

Esta reflexión es muy reciente y surgió ante la urgencia de la pandemia del Covid-19.

No pudiendo actuar en vivo tuvimos que realizar una serie de videos dirigidos a los más pequeños, en los cuales un títere contaba historias, de esta urgencia surgen estas ideas.

Quiero ser cuidadoso al referirme al trabajo dirigido exclusivamente a los más pequeños, debido a los prejuicios que vinculan exclusivamente los títeres a los niños y niñas. Si bien es verdad la afinidad en lo que tiene que ver con la imaginación y la libertad de crear, que los niños y niñas poseen naturalmente; siempre intentamos montar espectáculos integradores de todas las edades.

De todos modos debemos considerar que para los más pequeños el juego es un asunto muy serio; por lo tanto debemos extremar los cuidados en lo que tiene que ver con los contenidos.



"Tango" Corto para televisión

LAS HISTORIAS Y SU CONTENIDO.

Los contenidos de los popularmente llamados cuentos infantiles son a veces muy evidentes y en otros casos difíciles de visualizar. Debemos tomar en consideración que los destinatarios de estas historias son los más pequeños, con una gran sensibilidad y capacidad de absorción de la información contenida en las narraciones. Sucede a menudo que por costumbre o tradición se toman sin ningún reparo cuentos tradicionales, o que por estar editados en un libro nos parecen adecuados y los narramos sin antes hacer un mínimo análisis de su contenido.

Como ejemplo pienso en “Hansel y Gretel”, los dos niños abandonados en el bosque por sus padres, argumentando que no tenían dinero para darles de comer.

Es difícil pensar en una situación más angustiante para los pequeños. Lo primero que nos viene a la cabeza es cuestionarnos. ¿Qué justificación tiene relatar este tipo de historias?

Si consideramos necesario abordar situaciones extremadamente conflictivas y dolorosas, deberíamos plantear en el desenlace de la historia, opciones razonables. No es el caso de este cuento cuya solución se da a partir del dinero o tesoro que le quitan los niños a la bruja. La moraleja es “consigue bastante dinero y viviremos

juntos y felices”, y se podría agregar “...aquí no ha pasado nada”.

Lo deseable es que pase algo, que se reflexione, que se avance, que se crezca.

Entonces el primer punto es analizar los cuentos a utilizar y revisar su contenido. Esto no quiere decir que las historias tienen que contener indefectiblemente una moraleja. De ningún modo. Quiere decir que tiene que ser positivas en el sentido de la formación y disfrutables en el contexto de la recreación.

Los niños y niñas naturalmente manifiestan sentimientos positivos hacia las personas con las cuales comparten su universo, hacia los animales, hacia la naturaleza. Está bueno que las historias vayan en esa misma dirección.

¿QUE PUEDE APORTAR UNA BUENA HISTORIA?

1. Ayudar a descubrir desde el relato lo que no se conoce.
2. Plantear desde la sugerencia, espacios para ser completados por los lectores u oyentes a partir de su propia imaginación.
3. Experimentar sobre la construcción y expresión del lenguaje.

4. Generar mecanismos de comprensión de una situación y las posibles soluciones. Si lo transferimos a la dinámica del cuento, las tres etapas serían: presentación de la historia, desarrollo y desenlace.
5. Disfrutar recorriendo juntos el camino que la historia, los espectadores y los tititeros van construyendo.

AJUSTANDO EL CUENTO PARA SER NARRADO.

Si se trabaja sobre una narración para contarla usando de anfitrión un títere u objetos no olvidemos que no es lo mismo leer que contar actuando.

La historia adquirirá carácter de presente aunque estemos relatando hechos pasados. Nuestro personaje reaccionará a lo que está contando, verá, escuchará, se emocionará o sentirá temor. Tenemos que dar lugar a las reacciones naturales de nuestro interlocutor.

Si concluimos que parte del texto se pueden sugerir mejor a través de la actuación, de la mirada o del pensamiento del títere narrador, dejémosle hacer, seguro el público será seducido.

Intervenir el texto de la narración se hará con el criterio de traer al presente la mayoría de las situaciones planteadas. El teatro tiene como una de sus grandes fortalezas la acción desarrollándose en el presente, a través de los diálogos de los personajes. Hagamos esa traslación en el tiempo cuando sea posible. Por supuesto que buena parte del texto quedará en el modo narrativo. Estemos atentos a la musicalidad del texto, al ritmo, a los contrastes y quiebres.

Todos estos elementos de construcción nos permiten armar una historia atractiva y atrapante.

LA ACTUACIÓN EN EL TEATRO DE ANIMACIÓN.

La actuación es esencial para el desarrollo de nuestra profesión de titiritero. Por esa razón más allá de las condiciones naturales que tengamos, debemos dedicarle el tiempo y la atención necesaria para optimizar nuestras posibilidades de actores manipuladores.

A continuación quiero explicitar el método que Cachiporra ha utilizado desde sus comienzos para profundizar sobre la construcción actoral de nuestros espectáculos.



Los Soplados

Esta metodología consta fundamentalmente de dos etapas, la primera tiene que ver con la búsqueda y construcción del personaje, asimilable al trabajo del actor de carne y hueso y la segunda exclusiva del teatro de animación.

Partimos del análisis del texto y las sugerencias del director. Cuando el personaje que debemos interpretar está suficientemente encuadrado dentro de la historia y los objetivos de la misma, comienza el trabajo de investigación del titirite-

ro. Con la información que nos proporciona la historia sobre nuestro personaje, construiremos su historia en el tiempo y en el espacio, más allá de la participación que el personaje tenga en el espectáculo.

Le proporcionaremos una historia de vida, con el propósito de que el personaje se vuelva real y único.

Un ejercicio muy útil para incorporar en nosotros el personaje es representarlo como actor. Improvisar sobre situaciones, probar formas de expresarse, posturas, en definitiva hacer todo lo necesario para encontrarnos con él.

Esta interpretación seguro no va a ser la que a la postre utilizemos cuando estemos animando un títere, pero va a contener la “esencia”, esa esencia es la vida de nuestro personaje.

En la segunda etapa viene el momento de la síntesis. ¿De qué estamos hablando? De que adecuaremos la actuación a los recursos expresivos de nuestro elemento a animar, ya sea muñeco, objeto o lo que sea.

Cuando pensamos en que transferiremos la actuación y expresión corporal a títeres y objetos buscando su equivalencia, tenemos por delante una tarea delicada y fatigosa.

Los títeres tienen recursos diferentes al cuerpo humano. Algunas técnicas se parecen más a las personas como el títere de vara o la manipulación directa y otras mucho menos como el teatro negro, el teatro de sombras o propiamente los objetos, por ejemplo una pelota. El abanico de posibilidades del teatro de animación es infinito, pero siempre debemos arribar a un mismo puerto: la síntesis.

La elección de las técnicas adecuadas para un espectáculo va a estar determinada por la puesta que se diseñe, siempre teniendo como norte comunicar de la mejor manera la idea central que nos motivó.

REGLAS BÁSICAS DE LA ACTUACIÓN CON TÍTERES.

La mirada: Nuestros personajes deben mirar. La mirada es la ventana de la vida, de modo que esta condición para animar a nuestro personaje es ineludible. ¿Cómo hacemos? Sencillo, nosotros tenemos que ver a través de sus ojos. Para eso fijaremos nuestra mirada en los ojos del personaje y como si se tratase de un espejo nuestra mirada será la de él. Para lograr esto debemos estar siempre viendo el rostro de nuestro ser animado, es decir no quedar a su espalda, porque de ese modo perderíamos el control de su mirada. Fijar la mirada del títere con precisión es básico. No olvidemos que el dialogo comienza y acaba con la mirada. Este principio rige para todo tipo de muñeco u objeto, aunque se trate de una pelota o una silla; si tiene alma necesita mirar. Nuestro trabajo en esos casos es descubrir dónde están los ojos del personaje.

La raíz: De nuestro cuerpo es donde nace el personaje, todo comienza en nuestra postura

corporal. Estar bien plantados, movernos adecuadamente, en armonía con los demás compañeros titiriteros. Esto es aplicable a todas las técnicas sea guante, teatro negro o manipulación directa. Cada técnica tiene sus particularidades corporales, pero todas tienen que tener un buen soporte corporal que proyecte la energía de la actuación de la mejor manera. El objetivo es proyectarnos sobre el muñeco u objeto de tal manera que nosotros como titiriteros no seamos visibles para el espectador, aunque estemos a la vista de éste. Esta es quizás una de las etapas del aprendizaje más dificultosa porque debemos adquirir mecanismos que maneja exclusivamente el inconsciente.

Nuestra mente: Cuando un personaje está totalmente integrado a nosotros comienza a independizarse. Dicho de forma simplificada “empieza a andar solo”. Este mecanismo es muy evidente en la técnica de guante cuando se manipulan dos títeres simultáneamente. En este caso, para que la representación sea creíble, los dos personajes tienen que estar “vivos” todo el tiempo, además que no es posible hacer pausas para acomodarnos en la transición de uno al otro. Eso se logra con el entrenamiento y la práctica, con el tiempo este mecanismo extraordinario de independencia comienza a aparecer solo. Personalmente disfruto mucho en esta técnica, cuando experimento la sensación que

los pequeños actores actúan por si solos y yo me convierto en un espectador más. Los titiriteros somos muy afortunados porque nuestras historias las solemos representar durante mucho tiempo, a veces décadas. Esto nos permite madurar las obras, hacer pequeños cambios en cada función, ir ajustando la actuación, tanto en ritmo e intenciones, como en profundización de los personajes, si le prestamos atención a esos detalles se transforma en una excelente herramienta de trabajo.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE ACTUACIÓN CON DIFERENTES TÉCNICAS.

Títeres de guante: Es sin lugar la técnica más conocida, pero también de las más difícil de dominar. Se creó en oriente hace más de cinco mil años. Existen en el mundo varias escuelas de esta técnica; la más antigua, surgida en China llegó a Europa en tiempos de Marco Polo. Con los conquistadores europeos arribó a América y en cada lugar adquirió características particulares, incluso en nuestro Río de la Plata.

Ahora voy a hablar de algunas reglas de manipulación sencillas que ayudan a que nuestros queridos títeres de guante adquieran la dimensión escénica que merecen.



Perico y la luna

- a. El títere debe estar perfectamente plantado, de manera que creemos la ilusión que está parado sobre sus pies apoyado en un piso imaginario. Para eso mantenemos la verticalidad y la altura constante respecto al proscenio.
- b. Debemos ejercitar los movimientos de brazos, cabeza y cintura, para que los movimientos del personaje sean fluidos y naturales. Para estudiar todas las posibilidades es bueno hacerlo delante de un espejo, esto nos permitirá corregir la gestualidad.
- c. El cuerpo humano es simétrico pero nuestras manos no. En esta técnica por lo general la cabeza está inserta en el dedo índice y los brazos en los dedos pulgar y medio. Estos últimos son de distinto largo y nacen en diferentes posiciones de la mano, en la construcción de los muñecos y en la actuación debemos compensar esas diferencias.

- d. Experimentar el caminar del guante es verdaderamente apasionante, porque debemos crear una ilusión de piernas que no existen. El subir y bajar para dar un caminar firme, un simple bamboleo rítmico de cabeza, o hasta incluso una “patinada” limpia y rápida para dar una corrida son apenas alguno de los trucos a los que podemos echar mano.
- e. Las diferentes escuelas de títeres de guante utilizan recursos muy diferentes de expresión. El teatro tradicional chino de títeres de guante es extremadamente perfeccionista en todos los aspectos. Los pequeños muñecos que representan historias de guerreros, luchas con tigres, acróbatas y graciosas historias de pescadores, están realizados con increíble perfección. Las manos y las cabezas son talladas en madera, incluso con ingeniosos mecanismos que permiten mover boca, ojos y cejas. La manipulación de estos elementos está dentro de la pequeña cabeza y se mueven con el extremo del dedo índice.

Las fundas y los trajes están realizados con telas especiales y con un grado increíble de perfección.

La manipulación es de gran virtuosismo, siendo esta característica uno de sus mayores atractivos.

En Europa los títeres de guante se plegaron a la Comedia del Arte, dando lugar al nacimiento de personajes entrañables que tomaron diferentes nombres según la región donde se desarrollaban, pero que en definitiva contenían la misma esencia. Cristobita en España, Pulicinella en Italia, Guiñol en Francia, Punch en Inglaterra y Kásperle en Rusia. Encarnaban toda la picardía popular y eran las plazas y las ferias su lugar preferido para actuar.

La manipulación de estos títeres de guante estaba más atada al ritmo del lenguaje y a la musicalidad de expresión, que a la perfección de sus movimientos. Era y es habitual que el titiritero se sirva de una lengüeta para convertir el lenguaje en un juego de sonidos con intenciones, que el espectador debe interpretar.

Me quiero referir ahora a los títeres de guante más cercanos a nosotros en la geografía y en la cultura. El mamulengo cuya cuna está en el nordeste de Brasil, es una maravillosa creación de teatro popular muy vinculada al ritmo musical del forró. Sus personajes principales son el negro Benedicto, que representa la esencia del habitante pobre del Brasil nordestino y Joao Redondo, rico terrateniente que tiene en sus

manos todo el poder. Afortunadamente la inteligencia y sagacidad de Benedicto acaban siempre con el déspota; en caso de necesitar ayuda llegará irremediablemente la justicia en forma de cobra, que se tragará sin miramientos a Joao Redondo.

Lo que ahora nos ocupa es la manipulación de nuestros colegas mamulengueros. Debo decirles que es bien diferente. En vez de apelar a la recreación de los movimientos humanos, cosa que hacen a la perfección los titiriteros chinos por ejemplo, el mamulengero apela a la expresión. La mano que se insinúa debajo del muñeco comunica situaciones y emociones; fundiéndose con el decir del texto. Es difícil intentar explicar de qué se trata, por eso recomiendo asistir a una buena presentación de mamulengo, o por lo menos ver alguna grabación que podamos encontrar en internet. A modo de síntesis diría que el espectáculo es una simbiosis entre la danza y un comprometido contenido social.

Por último quiero contarles un poco sobre la evolución de los títeres de guante en nuestra región rioplatense. En referencia al Uruguay tenemos información que asegura la presencia en nuestro Montevideo colonial de un titiritero que hacía funciones los domingos a la tarde en la Plaza Matriz. El héroe que se representaba en esas historias era Misia Campana, un pícaro que

al parecer fue tomado de la vida real. Se trataba de un esclavo que logro escapar de una plantación en Brasil y consiguió, luego de recorrer miles de kilómetros a pie, llegar hasta Montevideo. Misia Campana por muchos años fue servidor en la Iglesia Matriz. No se sabe mucho más ni del títere ni del titiritero que lo representaba.

En Argentina el títere de guante fue y aún sigue siendo la técnica predilecta de los colegas hermanos. Dos escritores titiriteros tuvieron enorme influencia en la evolución y crecimiento de esta técnica; el primero fue Javier Villafáñez, quien escribió varias obras que ya son clásicos, textos que ningún titiritero debe perderse la oportunidad de montarlos.

El otro poeta que tuvo enorme influencia, de ambos lados del Rio de la Plata, fue Federico García Lorca. El nos visitó y difundió sus ideas sobre el teatro popular y los títeres, influyendo mucho en la comunidad cultural y en particular en la teatral. Los textos de Federico para títeres logran la combinación perfecta entre dramaturgia y poesía.

En lo que tiene que ver respecto a esta región, hemos generado un estilo particular de actuar con títeres de guante, una manera muy cuidada de darles vida a los muñecos, respaldada por una actuación sentida y profunda. Sin lugar a dudas fue Roberto Espina quien creó los

textos más importantes para ser representados con títeres de guante, me refiero a las historias contenidas en su obra "La República del caballo muerto".

Todo lo expuesto anteriormente sobre diferentes escuelas de manipulación del títere de guante quiere aportar a visualizar la diversidad de posibilidades que se nos plantean; un desafío maravilloso para las nuevas generaciones de titiriteros.

Títeres de vara: Los títeres de varilla o vara tienen su origen también en Oriente, más precisamente en la isla de Java. Su utilización estaba vinculada a las ceremonias religiosas. Esta técnica luego se traslada a Europa y tiene su desarrollo de esplendor en los países del oeste del continente europeo, especialmente en el período histórico de liderazgo de la Unión Soviética, en el cual se desarrollaron teatros estatales de gran porte con elencos numerosos, formados en universidades de arte.

¿Cuáles son las virtudes de esta técnica?

Desde el punto de vista de su construcción es un títere con proporciones similares al cuerpo humano, su cabeza, el largo de sus brazos, la zona torácica.



La tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita

Respecto al movimiento las posibilidades de articular también se asemejan a la de las personas. La cabeza con el mecanismo de resorte permite moverla en todas direcciones. Los brazos articulan muy bien en hombro, codo y muñeca y con algún mecanismo extra se pueden mover los dedos.

La cintura del muñeco es nuestra muñeca, que con un poco de entrenamiento puede proporcionarnos gran ductilidad de movimiento. Las piernas si bien en algunas circunstancias pueden ser visibles, la mayoría de las veces es necesario sugerirlas con nuestra manipulación, del

mismo modo que lo hacemos con el títere de guante.

Por sus características el títere de vara es el que más se asemeja al actor de carne y hueso. Pero no es nuestro objetivo imitar al actor; nunca lo lograríamos, porque estamos hablando de un títere.

Lo que sí afirmo es que esta técnica es la más adecuada para representar el drama y la tragedia. Si hacemos correctamente nuestro trabajo actoral y cargamos de energía nuestro personaje, el peso dramático que genera en el escenario es enorme.

El secreto de manipulación del títere de vara está en reducir los movimientos al mínimo, elegir cuidadosamente las miradas, los gestos, las posturas, las actitudes, los desplazamientos lentos y perfectos, las pausas.

Si cada paso de maduración de la actuación con esta técnica lo hacemos correctamente, el espectador tendrá la sensación de que nuestro títere de sesenta centímetros de alto adquiere en la escena la dimensión de una persona, no porque sea igual, sino porque la recreación es la adecuada.

Recuerdo como una de las actuaciones más logradas con títere de vara, la que Ausonia Con-

de realizó de Doña Rosita de Lorca. En la escena del comienzo de la obra realiza un monólogo de varios minutos, ella lo resolvió diciéndolo de espaldas al público, de modo que su herramienta de expresión estaba francamente reducida. Fue tan sutil en los pequeños gestos de sus hombros asociados al decir del texto, que cuando gira para enfrentar al padre, que entra en un momento y deja visible al público su rostro, produce gran conmoción en el espectador.

También he visto usos inadecuados de esta técnica, abusando del movimiento, perdiendo totalmente el control sobre el lenguaje corporal lo que conduce irremediablemente a arruinar la actuación.

Hay un término que usamos mucho dentro de nuestros ensayos que es “sacudir” como opuesto a controlar la gestualidad. Pienso que es muy apropiado; cuando estoy ensayando, la advertencia de “estás sacudiendo el títere” por parte de mis compañeros, me resulta especialmente útil para corregir mi trabajo.

Cuando hoy comentaba sobre elencos numerosos trabajando con esta técnica, me refiero a que es normal, con el fin de mejorar el movimiento que un muñeco lo manipule hasta tres titiriteros, uno moviendo cabeza y cuerpo, otro los brazos y un tercero animando otras partes, por ejemplo una capa o algún otro objeto.

También es posible que lo haga un solo titiritero, desarrollando al máximo sus habilidades, con una mano manipula cabeza y cuerpo y con la otra casi como palillos chinos manejar las dos varas de los brazos.

Entrar en este mundo maravilloso que nos ofrece el títere de varilla, solo se puede hacer experimentando, tanto en su construcción como en su manipulación.

Teatro de sombras: El teatro de sombras, una de las técnicas más fascinantes del teatro de animación, tiene su origen hace más de cinco mil años antes de Cristo en Oriente. China, India y otras regiones del continente Asiático.

Fue en ese fértil campo cultural donde se desarrolló esta técnica primero en relación a las religiones, ya que era una forma habitual de representar las historias sagradas. Con el tiempo las historias a contar tomaron otros rumbos; por ejemplo en Turquía, se desarrolló un teatro de sombras humorístico y pícaro.

En África adquirió un formato muy especial ya que se trataba de danzas donde la figura humana y las sombras repujadas en cuero eran proyectadas en una gran tela gracias a la iluminación proporcionada por una hoguera.



Chaplin - Sopa

Las sombras son una técnica muy particular, ya que lo que el público ve no son los títeres exac-

tamente, sino la proyección de sus sombras sobre una pantalla.

Entonces para poder hacer sombras necesitamos si o si los elementos que generarán las sombras, en el sentido más amplio, ya que además de los títeres se puede recurrir al cuerpo humano en su totalidad o partes de él. También necesitamos una pantalla o similar, donde proyectar nuestras sombras y una fuente de luz que haga posible la proyección.

En la antigüedad la luz se obtenía de una fogata, luego las velas tomaron su lugar. El desarrollo de las tecnologías de la iluminación, con muchas opciones de luminarias y la elaboración de nuevos materiales, sobre todo vinculado a los plásticos, permiten hacer diferentes tipos de pantallas, esto ha abierto un horizonte de posibilidades expresivas enormes al teatro de sombras.

Se especula que las sombras fueron la primera expresión teatral del hombre. Javier Villafáñez describía con el lenguaje poético que lo caracterizaba, como se imaginaba al hombre primitivo dentro de su cueva iluminada por un fuego, descubriendo la proyección de su propio cuerpo en las paredes de piedra, iniciando los primeros juegos teatrales de la civilización. Quizás sea apenas un deseo del poeta expresado en una

escena imaginada; a mí me parece tan bello que quiero creer que sucedió así.

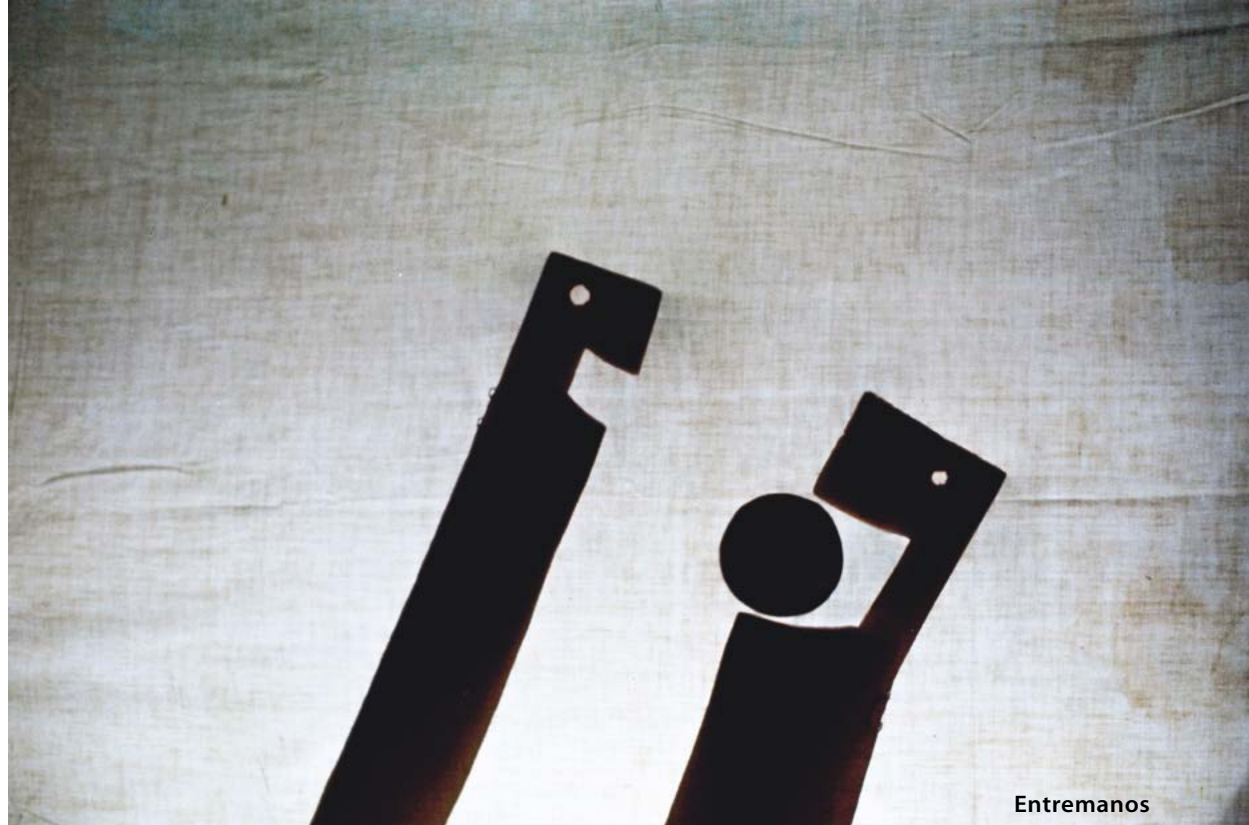
Regresemos ahora a la actuación con títeres de sombras. Lo primero que debo acotar es que el teatro de sombras es muy particular; su área de expresión lo vincula más a la poesía que a la dramatización de un texto dicho por los personajes.

La esencia es **la sugerencia**, para ello el diseño plástico de la escena y la manipulación cuidada de los elementos es fundamental.

Para intentar ejemplarizar, yo vincularía la actuación de las sombras, a la danza. Los movimientos no están necesariamente orientados a reproducir los movimientos del cuerpo humano, sino a realizar una coreografía en el espacio de la pantalla, que apunte a conmover emocionalmente al espectador.

Veremos las herramientas que nos proporciona esta técnica:

Los elementos: Las figuras que representan personajes: humanos, animales, seres fantásticos, etc. Estas figuras apoyadas en la pantalla se verán con forma definida, si fuese una foto diríamos que están en foco. Ahora separémoslas un poco de la pantalla y ya no se verán definidas. Esta simple acción de manipulación estará ge-



nerando otra opción de expresión totalmente diferente. Si seguimos alejándola de la pantalla nuestra figura ya “no se entenderá”, será una mancha de colores que, a pesar de ser diferente, mantendrá un vínculo con la primera imagen del personaje apoyado en la pantalla. Esta es una experiencia sencilla, pero llena de posibilidades.

La iluminación: Otra herramienta expresiva de las sombras es la fuente de luz. Las luminarias son diferentes y sus efectos sobre la proyección también lo son. Hablemos de la temperatura de

la luz. Las lámparas tradicionales de filamento proporcionan una luz “cálida”, en el rango del amarillo y el naranja; las lámparas LED o halógenas son generalmente una luz “fría”, que se mueven en la gama de los azules. Estas diferencias de tonalidad generan sentimientos bien diferentes en el espectador, razón por la cual debemos manejar estas características de acuerdo a nuestros objetivos expresivos. Otra diferencia importante entre las luminarias es si la proyección es puntual (por pequeñez de la fuente de luz, o por utilización de óptica en el proyector),

o si por ejemplo es a partir de un filamento, que nos va a proporcionar una luz difusa.

¿Qué efecto tienen estas características sobre las sombras? En caso de ser la luz puntual la definición de la sombra de los títeres se va a mantener aunque los alejemos de la pantalla. En la otra situación la sombra perderá definición, tanto más cuanto más lejos esté de la pantalla.

Veamos ahora que posibilidades tenemos de manipular las fuentes de luz.

Podemos usarla fija o manejarla como se tratase de un títere más, creando la ilusión que se mueve la figura, cuando en verdad movemos la luz.

Se pueden usar varias fuentes de luz, a la vez o alternativamente, generando secuencias apropiadas a la idea estética que manejamos.

Podemos usar filtros de color, superponer en el espacio de la pantalla más de una proyección que fusionadas den lugar a otra creación.

Una alternativa práctica es montar la luminaria en un casco, esto nos permitirá tener las dos manos libres para la manipulación y dirigir la iluminación con nuestra cabeza.

Por último quiero recomendarles experimentar con proyectores de video, que nos permiten

proyectar imágenes grabadas, sobre las cuales podemos actuar con nuestros títeres.

La pantalla: Es fundamental en lo que tiene que ver con las características de la proyección, pueden ser de distintos plásticos o telas. Las texturas diferentes e impactan sobre el espectador como otro elemento expresivo. Esto quiere decir que es necesario experimentar que tipo de material es el que mejor cumple nuestro objetivo en el montaje.

Otro factor muy importante es si la pantalla está fija o libre, es decir con posibilidades de moverse. Las pantallas en un espectáculo pueden tener procesos, por ejemplo surgir, crecer, servir de sostén de una escena y luego hacer el proceso inverso hasta desaparecer. Dicho de otra manera, pueden ser manipuladas como un personaje más dentro del plan de la puesta.

LA ACTUACIÓN EN EL TEATRO DE SOMBRAS.

La actuación en el teatro de sombras tiene sus particularidades, esto se debe a que las posibilidades de puesta en escena, en lo que tiene que ver con esta técnica son muy amplias. Veamos algunas.

1. Los personajes dialogan entre sí. Un ejemplo serían las sombras tradicionales turcas. En este caso es habitual que las bocas estén articuladas en la mandíbula y se muevan valiéndose de un hilo. Como las sombras son títeres planos la posición que debemos elegir es el perfil, esta postura nos permite el cara a cara entre los personajes y por lo tanto la conexión de las miradas. Los muñecos suelen tener piernas que se mueven por efecto pendular y un brazo que se manipula con una varilla. Respecto a cómo se sostiene el cuerpo del títere siempre se hará a través de una varilla lo suficientemente larga como para que nuestras manos no proyecten su sombra. Hay dos posiciones posibles para la varilla una perpendicular a la pantalla, para manipular desde atrás; otra vertical, adosada al muñeco que permite moverlo desde debajo de la línea inferior de la pantalla. En cuanto a la manipulación digamos que la pauta general es la sutileza. Los recursos de movimiento son limitados, de modo que debemos aprovecharlos al máximo. Los desplazamientos hay que estudiarlos para que sean creíbles y rítmicos, el brazo que podemos mover lo estudiaremos en todas sus posibles variantes de movimiento. No tema-

mos a generar a propósito pausas, estoy hablando de pausas activas que fortalezcan la intención dramática.

2. Otra opción: generar equivalentes visuales de determinadas escenas, porque desde el punto de vista del diseño del espectáculo pensamos que se trata del mejor recurso.

Voy a contar sobre nuestra propia experiencia cuando estábamos montando el texto de Lorca “La Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita”.

En el mismo, había una escena de amor entre Rosita y Cocoliche. Ella estaba en el balcón de su casa y él debajo, en la calle. Conversando sobre la mejor solución para esta escena, llegamos al acuerdo de experimentar realizarlo con teatro de sombras. Era la primera vez que nos asomábamos a esta técnica, eso quiere decir que no sabíamos nada al respecto.

Nos pusimos a experimentar en cómo construir los muñecos, que pantalla usar, que fuente de luz, como solucionar los mecanismos de manipulación. En esos tiempos no existía internet para encontrar la información necesaria, así que tuvimos que inventar. Fue así que un poco a los golpes encontramos solución a los problemas

prácticos; pero esto era solo el comienzo, teníamos que descubrir el lenguaje de las sombras.

Nos enfrentábamos a una tierna escena de amor.

Experimentamos muchos caminos, que los personajes dijeran su diálogo, llenamos el espacio de detalles escenográficos, Rosita y Cocoliche se movían para aquí y para allá.

Lo cierto que después de muchos fracasos llegamos a una solución que nos pareció buena y que luego el público corroboró que transmitía el sentido y contenido de la situación.

La escena comenzaba vacía, entraba una estructura que representaba el balcón de Rosita. Estaba resuelta en alambre, como si se tratase de un bordado. Luego entraba en escena Cocoliche, miraba hacia el balcón y salía Rosita. Larga mirada y los dos estiraban sus brazos y sus cuerpos como intentando alcanzarse, cosa que era absolutamente imposible dada la distancia entre el arriba y el abajo. La desazón invade a los personajes, pero en ese momento nace una flor a los pies de Cocoliche. Él la toma tiernamente y luego la lanza hacia arriba; la flor comenzaba a elevarse, evolucionando como si una suave brisa la empujase. Da unos giros, parece que nunca llegará a las manos de Rosita, hasta que cae



La madre de todos los animales

en brazos de la dama, que la estrecha y la besa como si se tratase de Cocoliche.

Este diseño sustituyó un largo diálogo, generando un equivalente visual poético de la escena.

Necesito agregar algo, si la escena funcionó es por la actuación, no solo de Cocoliche y Rosita, sino sobre todo de la flor que en esa evolución

espacial tuvo a todos en vilo y que en el último momento decidió ser atrapada por Rosita.

Con esto quiero decir que estos títeres de sombras, tan simples aparentemente, tienen que estar respaldados por el proceso de la actuación, como cualquier otro títere de otra técnica.

Resumiendo, digamos que las sombras son una técnica dúctil, sugerente, poética pero tam-

bién dramática y contundente. Un desafío para los titiriteros y también para los espectadores.

No olvidemos que para que nuestra propuesta sea legible, tenemos que plantear correctamente “las reglas de juego” a partir del guión y la actuación.

MANIPULACIÓN DIRECTA.

No supe nunca por qué se llama manipulación directa a esta técnica. En verdad hay técnicas que me parecen más directas, si de cercanía a nuestro cuerpo se refiere, como el guante o la vara. Creo que sería más correcto hablar de “manipulación a la vista del público” o “títeres de mesa”, ya que muchas de las veces las escenas transcurren sobre este soporte.

En primera instancia me voy a referir al tema del titiritero a la vista del público.

Recuerdan que nuestro proceso de animación de los muñecos y objetos debía llegar a un punto en que la vida que le transferimos a nuestros personajes a través de nuestra energía, hará que el público deje de vernos aunque nos vea.

Este proceso casi mágico envuelve al público y a nosotros también y nos conduce a través de la aventura de creación que es la presentación.

Pero esta presencia del titiritero puede tener matices, muchas veces el manipulador no está neutralizado y participa como un espectador privilegiado. Otras veces también es actor y tiene a su cargo dos personajes, el del títere y el que representa el mismo. En el otro extremo de posibilidades digamos que es posible, usando una iluminación adecuada hacer desaparecer visualmente a los titiriteros y entrar en el terreno del teatro negro.

Las opciones que enumeré son recursos, posibilidades, herramientas de expresión que deben ser consideradas a la hora de diseñar la puesta en escena.

¿DE QUÉ SE TRATA LA MANIPULACIÓN A LA VISTA DEL PÚBLICO?

Ahora hablando estrictamente de nuestro trabajo de actuación dentro de esta técnica, digamos que se perfilan varias posibilidades, con características propias, que depende de la elección de la puesta en escena y el diseño de los muñecos y elementos.

1. Si los muñecos tienen un diseño por decirlo de algún modo, “realista”, la propia construcción va a estar condicionando nuestro trabajo. La estructura del esque-

leto de los personajes poseerá las proporciones y articulaciones humanas, de modo que su manipulación se basará en un estudio cuidadoso de la motricidad del ser humano. Esto también se aplica si se trata de animales. Ese traslado del movimiento, de hacerse correctamente, será un aporte esencial a la vivencia del personaje. Vuelvo a insistir en el hecho de que los títeres siempre van a tener menos recursos de expresión que el cuerpo humano; pero la buena selección de lo que se puede reproducir y la síntesis, harán que la recreación sea exitosa. Generalmente los muñecos se manejan desde atrás, valiéndonos a veces de pequeñas varillas que nos permiten poner distancia con el personaje y acentuar la ilusión de independencia. Otras veces se manipulan directamente, usando guantes negros para atenuar la presencia de las manos del titiritero. Para la creación de los personajes se debe transitar el mismo camino que se recorre para el guante o la vara. Primero experimentar en el campo del actor y luego trasladarlo al muñeco.

2. En el extremo antagónico de la propuesta anterior, es decir de la “realista”; se nos abre un campo de posibilidades muy sugerente. Me refiero a una propuesta don-

de los personajes se construyen a partir de formas, de objetos, de transformaciones. En este caso los materiales cumplen una función crucial en lo que tiene que ver con su ductilidad para la manipulación: **la goma espuma** en forma de planchas de diferentes espesores nos brinda la posibilidad de componer diferentes estructuras animadas, en especial las geométricas, a las que podemos proporcionar un movimiento controlado y sutil.

Las telas livianas también permiten componer formas que sugieran diferentes personajes.

La propuesta acá es diseñar personajes de modo sugerido, para que la actuación complete los personajes.

Como ejemplo, con una tira de goma espuma podemos proponer de acuerdo a nuestra actuación un gusano, las alas de un pájaro o las piernas de una bailarina. Esta cualidad extraordinaria que nos ofrece el teatro de animación tiene su aplicación más exitosa en la técnica del teatro negro.

La posibilidad de transformar los personajes a la vista del público, cambiando la composición plástica a partir de la manipulación, nos coloca en el universo de la poesía visual.

SOBRE OTRAS TECNICAS TITIRITERAS.

Veremos ahora someramente otras opciones técnicas que están emparentadas con las que ya nombramos en lo que tiene que ver con la manipulación.

Las marionetas de hilo: Son una de las técnicas más antiguas. El diseño se emparenta con la estructura de los títeres de manipulación directa. Es decir posee un esqueleto de madera articulado, que reproduce los movimientos más importantes del cuerpo humano.

Lo original de esta técnica es el comando que usa el titiritero para movilizar los hilos fijados al muñeco, permitiéndole manipularlo a distancia.

En realidad el ingrediente más importante de esta técnica es la "gravedad". El títere está suspendido, es decir colgado de los hilos fijados al comando. Esta técnica es muy delicada, en construcción y en manipulación.

Es necesario ajustar perfectamente los hilos para que cuando esté parado, en situación de reposo, se apoye sobre sus pies en una posición de equilibrio creíble.

Luego el diseño de movilidad está supeditado a lo que necesitamos en cuanto a expresión para cada personaje. A veces los comandos son

sencillos y otras veces muy complejos, de acuerdo a los movimientos que se aplican a dicha actuación.

Las marionetas deben tener peso suficiente para que sus movimientos sean aplomados y controlados.

En lo que tiene que ver con la manipulación de marionetas es esencial el control, cualquier sacudida de los hilos se convierte en un descontrol del personaje, cosa que ensucia los movimientos y crea confusión.

Es de desear aplicar un solo movimiento cada vez, generando secuencias limpias y claras.

Camina, se detiene, mira, piensa, inicia un gesto, los desarrolla y lo cierra.

Esta es una secuencia posible dentro de la cual es posible introducir pausas activas.

Las marionetas nos son títeres de velocidad, todo lo contrario, su tiempo es más lento que el de otras técnicas.



TEATRO NEGRO Y LUZ NEGRA.

Quisiera hacer una aclaración técnica sobre este tema que en el siguiente capítulo sobre puesta en escena lo desarrollaremos.

La diferencia entre **teatro negro** y **luz negra** está establecida por el tipo de iluminación que utilizamos.

Teatro negro: En esta técnica se monta una calle de luz lateral, que término medio tiene unos cuarenta centímetros de profundidad.

Con el respaldo de una cámara negra, la oscuridad y el hecho que los titiriteros están vestidos de negro, con guantes y capuchas; para el espectador solo es visible aquellos muñecos u objetos que son introducidos en la calle de luz.

Esto genera la ilusión de que lo que se mueve dentro de la calle está suspendido en el espacio, sin ningún sostén.

El condicionamiento más importante es que el espacio escénico está limitado al espacio iluminado.

Luz negra: En este caso la iluminación se realiza con luz ultravioleta, esta luz solo ilumina todo aquello que tenga una superficie fluorescente. Hay pinturas que poseen esta cualidad, también algunos materiales, como papeles y telas.

Si bien el sostén técnico es similar al teatro negro con cortina de luz hay dos diferencias fundamentales.

1. Los objetos y muñecos se pueden mover en todo el espacio escénico.
2. La visualización fluorescente se limita a pocos colores y además este tipo de luz es agresiva a nuestros ojos. Nuestra experiencia en montajes con luz negra es que si se usa por mucho tiempo produce incomodidad al espectador.





Los grandes muñecos: No son una creación reciente. A modo de ejemplo recordemos que en Europa, durante la edad media, se presentaban en las iglesias, pasajes bíblicos utilizando esta técnica de títeres.

Imaginen que impacto causaría en esos tiempos, entre los asistentes, presenciar estos espectáculos imponentes y casi mágicos. Seguramente cumplían con creces con el propósito de reforzar la fe de los creyentes.

Las técnicas de construcción de estos muñecos gigantes suelen ser variadas, pero siempre el objetivo es alivianar al títere para facilitar su manipulación. Algunos materiales recomendados son la goma espuma, el poliuretano expandido, el mimbre y las telas. Estas recomendaciones están pensadas para cuando la manipulación es totalmente manual. En esos casos es imprescindible hacer lo más cómodo posible el trabajo de los titiriteros.

En los últimos tiempos hemos visto como la tecnología se incorporó a las creaciones de gran porte, utilizando todo tipo de mecanismos motorizados. En este caso el trabajo actoral del titiritero se realiza a través de comandos electrónicos.

También merece mencionarse la utilización del títere en el cine, sobre todo en los géneros de ciencia ficción, cine fantástico, terror, etc.

Desde los comienzos de la cinematografía los títeres han estado presentes en los filmes evolucionando junto a la tecnología. Hoy en día con la aplicación de la robótica es posible animar estos muñecos hasta límites impensables.

Desde el punto de vista de la manipulación lo más destacable es que normalmente, cada muñeco necesita un equipo de manipuladores. Estos equipos deben trabajar coordinadamente para que el personaje responda actoralmente como un ser único.

LA PUESTA EN ESCENA.

Hemos arribado a uno de los temas centrales del arte de los títeres.

Según el proceso creativo que nos propusimos estos fueron nuestros pasos:

1. Elegir “el tema medular” de nuestro futuro espectáculo.
2. Iniciar la investigación que nos permitirá comenzar la escritura del guión y la propuesta de puesta en escena. Este proceso debe incluir la elección de trabajar a partir

de textos de otros autores o iniciar nuestra propia obra.

3. Esta tarea aúna la idea teórica del espectáculo y la estructuración de la misma a partir de los ensayos.
4. Cuando avancemos en la construcción del espectáculo, comenzarán los ensayos usando para la tarea muñecos y elementos de ensayo.
5. Solo cuando tengamos bien claro cuáles serán las técnicas que emplearemos, se realizarán los diseños definitivos y se iniciará la realización de los mismos.
6. Con el proceso más avanzado se integrará la música y la iluminación, que en los títeres tiene vital importancia.

El orden enumerado anteriormente tiene como fin ordenar un proceso. Sin embargo es habitual que la inspiración llegue de la mano del inconsciente, visualizamos escenas, personajes, escuchamos voces y sonidos que estamos seguros son los adecuados para espectáculo que vamos a hacer.

Estas sugerencias son fundamentales. A mí personalmente me ayuda mucho la almohada, no hay nada más reconfortante que despertarse y decir: “es eso que soñé”.

De todos modos el estructurar es esencial, después que todo esté en su lugar, otra vez el inconsciente se hará dueño del misterio del arte.

A continuación voy a relatar nuestra experiencia como grupo “Cachiporra” en el montaje de varios espectáculos. Lo haré en forma cronológica con la intención de visualizar el aprendizaje que esta experiencia nos aportó.

TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y LA SEÑÁ ROSITA.

De Federico García Lorca.

Nuestra primera presentación cuando a iniciativa de Ausonia Conde, iniciamos el montaje de “La Tragicomedia”.

Lorca había escrito dos obras basadas en una historia popular que tenía como personajes centrales a Rosita y a Don Cristóbal.

Cristóbal es un personaje popular, que blandiendo su “porra”, reinaba en las presentaciones. Hacía apenas tres años que habíamos hecho que los titiriteros hacían en las plazas; a las cuales Federico había asistido en su niñez.

Rosita es la fuerza de la femineidad, de la belleza, del erotismo y de la maternidad.

La historia pone al desnudo el poder del machismo, ejerciendo violencia y haciendo gala de todo tipo de abusos.

El desenlace dejará al descubierto la debilidad del todopoderoso dormilón Cristobita y lo peor, de su impotencia.

De las dos obras escritas por Lorca con esta trama popular, La tragicomedia y El retablo de Don Cristóbal. Nos inclinamos por la primera. Si bien el retablo de Don Cristóbal está magistralmente escrito, entendimos que la Tragicomedia nos permitiría orientar nuestra propuesta hacia la sugerencia y la poesía.

En 1976, con la dictadura en todo su esplendor, no era posible cuestionar, en forma más o menos explícita el poder militar.

El arte en general debió adoptar lenguajes inteligentes y aparentemente ambiguos para burlar la censura.

Con estas premisas iniciamos el trabajo.

El texto era muy largo y tradicional para nuestro objetivo de contemporaneidad de la obra.

Entonces redujimos el texto, analizando que escenas resultaban imprescindibles para el montaje.

Hecho esto analizamos cuales conservarían los diálogos y que otras serían representadas con equivalentes valiéndonos del recurso audiovisual.

Las escenas que seleccionamos teníamos que articularlas en la totalidad del espectáculo.

El esquema general nos quedó más o menos así:

1ª parte: Escenas de Rosita con su padre. Rosita está bordando algo, que se supone venderá para obtener algún dinero, ya que la situación económica de su hogar es muy mala. Entra su padre, desprecia el esfuerzo de su hija y de modo alevoso se victimiza, con el objetivo de convencer a Rosita para que se case con Cristobita. "Ese hombre tiene mucho dinero" le argumenta. Son varias escenas dramáticas que culminan con la sumisión de Rosita al mandato de su padre, deberá entregarse a Cristobita.

El tono de este fragmento es dramático. Enseguida llegamos a la conclusión que la técnica más adecuada para estas escenas era el títere de varilla. Con la similitud que tiene con el actor, el peso de sus movimientos lentos y aplomados y las pausas significativas, es la técnica dramática por excelencia.



Señá Rosita

2ª parte: Entra Cristobita en escena junto a su ayudante. La relación que planteaba el texto entre estos dos personajes era de dependencia extrema del subordinado, hasta el punto de la sumisión.

Pensando en enriquecer esta situación nos propusimos hacer lo siguiente: construir dos muñecos iguales, uno grande y uno pequeño. Por supuesto el grande era Cristobita y el pequeño su ayudante. Este juego visual generó una nueva relación interna del personaje que parecía, a veces, dialogar con el otro y otras dialogar consigo mismo.

3ª parte: Encuentro de Rosita y Cocoliche, el verdadero amor. El texto planteaba en forma poética la relación imposible entre los amantes. También desnudaba la sociedad intolerante e hipócrita que estrangulaba el amor sincero entre Rosita y Cocoliche.

Elegimos la técnica del teatro de sombras para este segmento, por su poder de sugestión y su capacidad poética. Rosita en el balcón recibe el amor de Cocoliche de manos de una flor que danza en el aire.

La violencia ejercida de diferentes modos no es más que una excusa para devorarlo todo. Para recrear estos contenidos, hicimos que un rectángulo que se convertía en cañón, dispara-

ba sin miramientos; luego le salían dientes y se lo devoraba todo.

La hipócrita moral la representamos con una procesión de figuras muy simples, que a medida que avanzaban, orando, crecían, convirtiéndose en rejas. Detrás de las rejas, atrapada, estaba Rosita.

Fue así que sin decir una palabra, sintetizamos los contenidos que para nosotros eran los más importantes en las circunstancias que vivía nuestro Uruguay.

4ª parte: Aquí nos sumergimos en los supuestos sueños de Rosita y Cocoliche. Decidimos que sería un espacio totalmente onírico de modo que se resolvió en teatro negro. Desde el fondo del mar surgían burbujas de cristal. En ese ambiente mágico Cocoliche jugaba. De pronto, se ve interrumpido abruptamente por la aparición de un enorme y regordete monstruo, que sin lugar a dudas era Cristobita. Cocoliche es devorado por el pez.

5ª parte: El desenlace de la historia. Lorca escribió esta parte de modo muy similar al Retablo de Don Cristóbal y a la historia popular que lo inspiró. Incluye el casamiento de Rosita con Cristobita, el juego de escondites con la presencia de Currito y Cocoliche en el dormitorio de los recién casados y el final de Cristóbal.

Es interesante la solución que le da el autor. Cristobita estalla ante el beso apasionado de Rosita y Cocoliche, entonces se descubre que "Cristóbal no era humano".

Conclusión: no hay violencia ni artificio que pueda vencer al amor.

En este último segmento de la historia no tuvimos dudas, la única técnica aplicable era el títere de guante. El ritmo, el humor, el sarcasmo, la musicalidad visual y hasta la ingenuidad, lo imponía.

Mirándolo a través del cristal del tiempo Doña Rosita fue el inicio de Cachiporra en muchos sentidos.

Técnicamente hasta ese momento, solo habíamos abordado los títeres de guante en nuestros montajes. Con este espectáculo investigamos sobre varias técnicas y resolvimos sus fundamentos y lo más importante la metodología de la manipulación y de actuación con cada una de ellas. Las técnicas empleadas fueron los títeres de varilla, las sombras, el teatro negro, además del guante.

Tuvimos que elaborar un guión complejo donde todos esos recursos se amalgamaron en un solo cuerpo coherente.

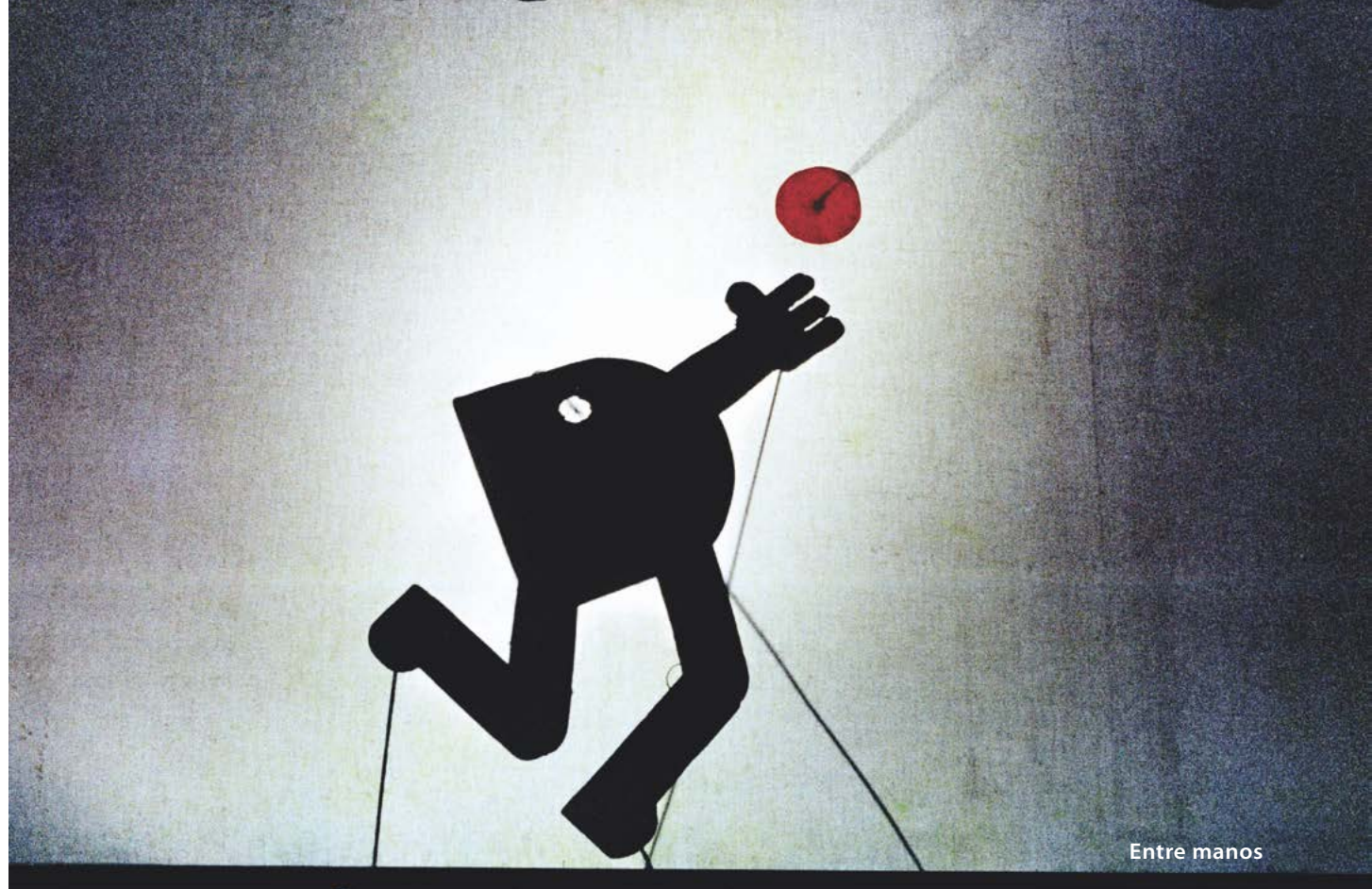
El espacio escénico único que utilizamos tenía unos 2,5 metros de frente y 1,5 metros de alto. En ese espacio se sucedían todas las escenas del espectáculo y por lo tanto las diferentes técnicas. Fue necesario generar las transiciones necesarias entre ellas de modo que no se apreciaran como cortes.

También generamos soluciones técnicas de escenario e iluminación para lo cual el ingrediente principal fue el ingenio.

Fue un año de trabajo intenso, en tiempos difíciles en todo sentido, sin recursos económicos, pero con mucha convicción sobre lo que estábamos haciendo.

Es de destacar el trabajo de Luis Trochón en la creación de la banda sonora, uno de los soportes principales del espectáculo.

Hoy, a casi cuarenta y cinco años de esta puesta, puedo asegurar que La Tragicomedia sentó las bases metodológicas de nuestro trabajo hasta el día de hoy.



Entre manos

ENTRE MANOS.

En 1980 Luis Trochón nos propone hacer un trabajo en conjunto en base a sus canciones, casi todas contenidas en el disco Barbucha.

La propuesta era que Luis interpretaría las canciones en vivo y nosotros elaboraríamos un espectáculo visual acorde con las canciones y sus textos.

El desafío era no ilustrar el contenido de las canciones, por el contrario, el camino era enriquecer, no limitar, estimular la imaginación del espectador.

Recuerdo que trabajamos sabiendo que el espacio de presentación sería el Teatro Tablas. Una sala pequeña, de configuración muy particular.

Iniciamos el proceso elaborando un proyecto en forma de storyboard, ya que era imprescindible visualizar la historia para cada canción.

Fue una muy buena idea adoptar esta metodología de trabajo, ya que después de recorrer todo el proceso de ensayos, en buena parte las ideas primarias se convirtieron en definitivas.

Luego elegimos la propuesta de técnicas a utilizar y algo muy importante, diseñamos la utilización del espacio escénico, utilizando todos los espacios posibles del teatro. Recuerdo a Luis cantando "Por la claridad" desde la ventanita de la cabina de luces y unos grandes muñecos invadiendo la platea.

Lamentablemente de este espectáculo no hay registro en video, solamente podemos aportar algunas fotografías que apenas sugieren lo que fue Entre Manos.

Esta experiencia nos aportó algunos aprendizajes valiosos: Tener como punto de partida del trabajo las canciones de Luis nos resultó una excelente fuente de inspiración, la poesía de los textos se transmitió a las historias contadas por las diferentes técnicas de teatro de animación.

La duración de las canciones eran de tres a cinco minutos, lo cual nos obligaba a sintetizaren



Fuenteovejuna

ese tiempo cada situación, sin perder lo esencial.

La necesidad de contar las historias exclusivamente utilizando lo visual nos exigió más soluciones de diseño y limpieza del relato. De otro modo hubieran resultado incomprensibles.

FUENTEOVEJUNA.

Este proyecto fue largamente meditado, comenzamos a trabajarlo en los primeros años de los ochenta.

Ausonia que conocía bien el texto desde su pasaje por la Escuela Municipal de Arte Dramático lo propuso. Enseguida comprendimos la vigencia del texto en tiempos de dictadura. De modo

que nos pusimos con todas nuestras fuerzas a estudiar primero el texto, el contexto histórico en el que Lope de Vega concibió a Fuenteovejuna y luego a buscar una forma adecuada para convertir ese maravilloso texto, en un espectáculo que justificara dramatizarlo con las herramientas del teatro de animación.

No fue tarea fácil, además estábamos jugados a generar un vínculo inequívoco con la situación política que por esos días vivíamos.

Fue así que trabajamos en una síntesis del texto, que incluyó convertir a muchas de las escenas en sugerencias audiovisuales realizadas en teatro de sombras y otras técnicas.

También apostamos a la utilización de todo el espacio escénico, jugando constantemente con las transformaciones, es decir la utilización de elementos con contenidos diferentes.

A modo de ejemplo: los aldeanos habitantes de Fuenteovejuna, tenían como vestuario distintivo ponchos de lana. Uno de esos ponchos sostenido por dos aldeanos se convertía en un retablo donde se desarrollaba la escena del casamiento de Laurencia con Frondoso.

Los personajes eran manos desnudas con una pelotita en el dedo índice a modo de cabeza. Esa pequeña escena, poética y despojada, era la

esencia del sentimiento que queríamos comunicar.

También trabajamos sobre las dimensiones de los personajes corpóreos, estableciendo al rey como el más grande. Lo construimos sobre una escalera, a la que le agregamos ruedas. Tenía unos seis metros de altura e ingresaba en la última escena de la obra. El Comendador era un cabezudo y el resto de los personajes estaban resueltos en muñecos de vara y guante.

Había dos escenas particularmente valiosas para mí. Una era la reunión de los aldeanos con el alcalde, luego de la violación de Laurencia por parte del Comendador. Los personajes estaban compuestos por el cuerpo de los titiriteros cubiertos por los ponchos de lana y unas cabezas que se manipulaban con una de las manos.

En la reunión irrumpía Laurencia vejada. En una mano llevaba una cabecita que la representaba a sí misma. Era un juego dramático en dos planos, Laurencia y los habitantes de Fuenteovejuna y Laurencia consigo misma.

Para mí fue el monólogo más bello que he presenciado, el trabajo de Ausonia fue increíble.

La otra escena esencial fue la creación de un momento con un personaje inexistente en el texto. Un hombre vestido de traje y corbata lle-

gaba con un maletín de ejecutivo, del cual sacaba unos guantes y una capucha, se los colocaba e ingresaba al espacio que representaba al pueblo, antes de correr una tela miraba al público y apagaba la luz. Este momento que representaba la inquisición de aquella época también tenía un paralelismo con la metodología que la dictadura estaba aplicando en ese momento.

Este agregado tuvo la virtud de traer al presente la barbarie del poder.

Nos resultó muy dificultoso el montaje, por razones económicas y también por el acceso a una sala teatral. Al fin lo presentamos durante un mes en el teatro de la Alianza Francesa. Fueron doce funciones, con muy poquito público. Nunca superamos los trece espectadores por función.

Afortunadamente como contrapartida, participamos en un gran festival en la ciudad de Curitiba en la sala del Centro Cultural Guaira. Hicimos dos funciones a sala llena. Nosotros teníamos temor, que al representar Fuenteovejuna en español antiguo se dificultara la comprensión para un público cuya lengua es el portugués.

Sin embargo no fue así. El trabajo de puesta en escena dio sus resultados, en particular el generar equivalencias visuales a varias escenas de texto, este recurso hacía que el mensaje llegará

a través de lo sensorial y lo emotivo, dándole carácter universal.

Esta puesta en escena fue para mí de las más queridas. Lamentablemente no pasó de las quince presentaciones. Luego el destino quiso que en 1988, se incendiara nuestra casa y con ella perdimos todos los muñecos y el material de la obra, imposibilitando la reposición.

CIRCO.

Esta puesta en escena fue muy particular y estuvo directamente vinculada al incendio mencionado anteriormente que acabó con nuestra casa y nuestros títeres.

La situación de sobrevivencia en la que quedamos fue extremadamente difícil. De modo que generar posibilidades de trabajo era nuestra prioridad.

A los pocos días del siniestro surgió la posibilidad de trabajar en una feria, haciendo un espectáculo de unos veinte minutos varias veces durante la noche.

En menos de dos semanas, entre los restos de nuestra casa, sin luz eléctrica, casi sin herramientas, creamos a la luz de la vela el espectáculo llamado "Circo de sombras".



Surgió como un pequeño milagro. El resultado fue un espectáculo poético y mágico, donde recreábamos un circo poniendo el acento en la levedad y la ternura en la técnica de sombras.

Ahora pienso que ante una situación de vida tan difícil, necesitábamos crear un espectáculo esperanzador.

Al poco tiempo tuvimos otro encargo, un trabajo en teatro negro que también recorría los caminos de la imaginación y la ternura.

Lo diferente del proceso creativo que habíamos utilizado hasta ahora, fue que partimos de los muñecos y objetos a utilizar y que la historia surgió a partir de la improvisación.

Fue un proceso intuitivo, donde nuestros hijos Primavera y Ernesto llevaron la delantera.

En este punto comenzamos a intuir que estas historias, marcadas por las diferentes técnicas estaban unidas por una misma necesidad de



comunicación. Fue así que comenzamos a articular un espectáculo unitario.

Fue sorprendente como las historias tenían un hilo conductor que le daba continuidad al espectáculo.

En 1989, cuando aún "Circo" no estaba terminado, ocurrió un hecho que ayudó a dar el último empujón al proceso creativo.

Llegó a Montevideo un grupo canadiense, que actuaba como jurado para seleccionar a un grupo latinoamericano a una serie de festivales internacionales en Canadá y Estados Unidos en el año 1992. Venían recorriendo varios países; nosotros le presentamos el esbozo de nuestro Circo y para nuestra sorpresa, al poco tiempo, nos comunicaron que éramos los elegidos.

El compromiso de la gira fue un excelente estímulo para avanzar en la puesta en escena. Circo se compuso de cinco historias unidas en el concepto y en el espacio. Con el diseño de Ernesto Peraza se construyó una infraestructura técnica compleja, ya que se reunían diversas técnicas y además tenía que ser lo suficiente liviana como para ser transportable.

Fue así que "Circo" se estrenó en América del Norte, donde hicimos sesenta y cuatro funciones entre USA y Canadá. Luego hicimos centenares de presentaciones a través de los años, en muchos países más.

Fue sin lugar a dudas nuestro trabajo con más funciones y aún hoy está listo para "subirse" al escenario en cualquier momento.

Este trabajo es muy particular en su concepción, que en vez de ir de lo general a lo particular, recorrió en su proceso el sentido inverso.

Su característica esencialmente visual y musical, le dieron carácter universal, no siendo ni los idiomas, ni las diferentes culturas obstáculo alguno para su comprensión y su disfrute.

Circo también ha tenido una virtud muy especial, nos ha permitido hacerle cambios, que a nuestro criterio ha sido una evolución en estos casi treinta años desde su estreno. Es extraño pero "Circo" parece tener vida propia.

Ahora que me remonto en el tiempo veo asociado al "Circo" paisajes muy diferentes y sobre todo amigos, que hemos cosechado a través del tiempo y la distancia.

UBÚ REY.

Desde nuestros primeros años de titiriteros, la serie de Ubú de Alfred Jarry, fue un objetivo a alcanzar. El hecho de ser considerado el primer autor del teatro del absurdo y además, conociendo el vínculo que el autor tenía con los títeres, lo hacía particularmente tentador a la hora de elegir un texto para representar.

Fue un proyecto largamente meditado. En principio queríamos que nuestra versión fuera contundente. Para lograr ese objetivo debíamos lograr una síntesis de lo que para nosotros era la idea medular del texto, el ejercicio sin límites del poder.

El personaje central “Padre Ubú” tenía la virtud de la “amoralidad”. No había ninguna barbarie que no pudiera ejecutar si lo consideraba necesario para lograr sus objetivos. Y lo hacía sin el menor remordimiento. El único límite era el miedo de sufrir algún daño sobre su propia persona.

Madre Ubú, no menos ambiciosa que él, era experta en manipular a los nobles, a los militares y por supuesto, a Padre Ubú. Por eso todo el tiempo ponía aparentes límites a la desenfrenada crueldad de su esposo y pergeñaba todo tipo de maniobras para mantenerlo bajo control.

La sociedad que los contenía era una gran ensalada de hipocresía y de intereses mezquinos.

En este contexto la figura grotesca de Padre Ubú se erige límpida y casi infantil, es el rey de la crueldad y de la gula.

Lo atractivo del texto, es que desenmascara el engaño del discurso políticamente correcto, po-



Ubú Rey

niendo sobre la mesa la injusticia y la crueldad como trámite habitual.

El poder y la avaricia se pasean de la mano por el mundo, haciendo gala de todo tipo de disfraces.

El proceso de este trabajo comenzó con la síntesis del texto, reducirlo a lo que consideramos esencial.

Luego elaboramos las ideas de puesta en escena.

Como la centralidad estaba en el dúo Padre y Madre Ubú, decidimos que estos personajes fuesen actores.

Todos los demás personajes serían muñecos. Con la particularidad que estarían manipulados por los protagonistas a la vista del público. Esta relación genera un estatus de poder de los actores, sobre los personajes que manipulan.

Cuando comienza la historia Padre Ubú está jugando con los elementos y los muñecos en el piso, como si se tratase de un niño. Madre Ubú lo vuelve a la realidad de la complejidad política.

De ahí en más Las escenas se construyen con lo que hay sobre el escenario.

A modo de ejemplo, cuando Ubú va a la guerra y según el texto se encarama sobre una gran torre, en escena se sube a lo más alto de una pequeña escalera de dos hojas.

Este tipo de recurso se aplicó también, a la ejecución de los nobles, representados por títeres planos de cartón que Ubú arroja dentro de una caja, como si se tratase de una picadora de carne.

Creo que la idea de representar el gran universo humano con escenas pequeñas y despojadas, fue un acierto de fidelidad al absurdo de Jarry.

El dúo Padre y Madre Ubú tienen todos los recursos de sumisión de la sociedad, los más brutales y también los más sutiles, siempre sirviendo a los intereses económicos del poder.

En el final de la historia hay una vuelta de tuerca acorde a esta idea. Cuando Padre Ubú es vencido y queda sin esperanza, con mucha naturalidad su mujer lo convence de que deben partir hacia París, donde ella ha conseguido que lo nombren Ministro de Finanzas.

PROMETEO.

Prometeo fue la culminación de un largo proceso de reflexión sobre las grandes preguntas que nos debemos como humanidad: el universo como enigma, el origen de la vida, el accionar de los poderosos, la generosidad en oposición a la avaricia, democracia o despotismo.

En el año 1997 habíamos presentado en el Teatro Florencio Sánchez un espectáculo titulado "Hombremundo".

Fue un espectáculo visual, sin texto, donde apostábamos a la sensibilidad y creatividad del espectador. En él intentamos abarcar las grandes interrogantes existenciales que nos acicatean desde siempre, utilizando como herramientas la sugerencia y la emoción.

El ciclo de presentaciones fue corto y nos quedó como en el tintero continuar con el desarrollo de esta propuesta, que evidentemente no era fácil resolver.

En el año 2005 se nos dio la oportunidad de montar un espectáculo en el Teatro Solís. Era una oportunidad maravillosa, trabajar en la mejor sala del país, recién reinaugurada, con tecnología de última generación.

Así surgió la idea de tomar la tragedia de Esquilo, Prometeo, como hilo conductor de nuestro nuevo trabajo.

Nos dimos cuenta que la historia de Prometeo, entregando generosamente a los humanos el fuego de la inteligencia y luego la terrible decisión de su padre, Zeus, condenándolo al eterno suplicio contenía de modo magistral las ideas que queríamos plantear.

El proceso de puesta en escena tenía una premisa, que desde el comienzo fue el desafío más grande. Recrear el texto de la obra sin texto, construyendo un espectáculo dramático, sustentado en una muy cuidada banda sonora original.

Nos apoyamos en principio en la puesta de "Hombre mundo" y fuimos avanzando al mismo tiempo en la recreación de la tragedia.

Esquilo nos proporcionó con Prometeo, una perfecta síntesis. Zeuz, gobernador absoluto del Universo, aplica su ley valiéndose de su brazo ejecutor, La fuerza y La Violencia, sus esbirros.

Prometeo, su hijo, decide desobedecer a su padre y le entrega "el fuego", que es lo mismo que decir la inteligencia, el conocimiento y la creatividad a los humanos para sacarlos de la oscuridad en que vivían.



Nuestra puesta debía tener entonces varios planos a desarrollar: el universo de los dioses y el terrenal plano de la humanidad y las relaciones entre unos y otros.

Recuerdo que a Zeus lo ubicamos en el centro del escenario, en una actitud casi estática. La presencia vigilante del dios, tenía todo el peso e imponencia inherente a su investidura.

A sus pies una caja, que contenía el fuego sagrado y que era celosamente custodiada por La Fuerza y La Violencia.

Estos dos personajes los construimos en mimbre. Su liviandad nos permitía manipularlos en la altura, utilizando para ello largas varas.

Precisamente, estos personajes alados volaban amenazadoramente, vigilando y haciendo cumplir la voluntad de Zeus.

El dispositivo escénico era sencillo, una tela en forma de vela triangular atravesaba toda la escena. Esta vela era posible dejarla descansar sobre el escenario, de ese modo no tenía incidencia visual.

Cuando la desplegábamos atravesaba todo el escenario en forma oblicua, con un largo de unos doce metros.

Este elemento nos permitía construir diferentes espacios:

1. Actuaba como pantalla para escenas resueltas en sombras.
2. Su borde superior nos permitía utilizarlo como proscenio de diferentes técnicas.
3. Separaba dos espacios, uno próximo al público, donde, por ejemplo hicimos la última escena que consistía en sugerir el mar, manipulando un gran plástico azul.
4. También resultó muy eficiente para convivir diferentes espacios con títeres corpóreos, sombras y actores.

Para las sombras investigamos nuevas posibilidades técnicas y expresivas. Usando para esto distintas fuentes de luz, trabajamos con las luces en la mano y se integró la figura humana a los títeres y elementos de sombra.

En nuestra propuesta integramos la idea de los elementos esenciales que dan lugar a la vida en nuestro planeta.

El Aire, el Agua y el Fuego se sublimaron en tres personajes iguales, con la técnica del cabezudo. Estos personajes evolucionaban sobre La Tierra, en una coreografía que los llevaba al encuentro y a la integración en un nuevo estado, la vida.

En cuanto a la actuación resultó una ardua tarea. Una historia difícil de contar debido a la complejidad de los contenidos y además, hacerlo sin palabras.

Creo que fue muy valioso para nuestro aprendizaje, trabajar arduamente sobre estos tres pilares:

El lenguaje corporal, que era diferente para cada muñeco y cada técnica.

La evolución en el espacio escénico, el cual se utilizó en todas sus posibilidades.

Las transformaciones de los muñecos y los elementos utilizados, sugiriendo espacios y tiempos diferentes.

Fue, sin lugar a dudas, la banda sonora de Ernesto Peraza, el mejor soporte para Prometeo y también la planta de luces complementó a la perfección la propuesta.

EL PRINCIPITO.

Al siguiente año de estrenar Prometeo, nos invitan para hacer un nuevo montaje en el Teatro Solís.

Hacía mucho tiempo rondaba en nuestras cabezas la idea de realizar una adaptación de "El Principito" de Saint Exupery. Sin embargo este proyecto no era nuevo, en el año 1996 habíamos presentado este libro en la sala de La Asociación Cristiana de Jóvenes, en un formato pequeño y ciertamente experimental.

Los años transcurridos habían servido para la reflexión sobre una puesta diferente; en primer lugar porque debía realizarse en un escenario de grandes dimensiones y con una infraestructura técnica de primer nivel.

También nos importaba mucho la sencillez, que no es lo mismo que decir facilidad. Las presentaciones se realizarían durante las vacaciones invernales, donde el público en general es de corta edad.

Acá me gustaría hacer una acotación, a pesar de la creencia general de que El Principito se trata de un libro para niños, no es así, el contenido filosófico del mismo es la reflexión de vida de Saint-Exupery. De todos modos los más pequeños tienen una intuición muy desarrollada para



El Principito

adentrarse en temáticas, que los adultos ingenuamente, pensamos que les están vedadas.

Como nos propusimos que el texto del espectáculo fuese fiel a lo que Saint Exupery escribió, era imprescindible elaborar un texto dramático partiendo de la totalidad del libro para llegar a una síntesis, que contuviera las ideas fundamentales.

Recuerdo muy bien esa tarea, porque en principio, me tocó asumirla.

Era intimidante trabajar sobre una obra literaria de tal dimensión, pero a la vez un desafío personal que hacía tiempo quería encarar.

La idea central que manejamos es la del diálogo interno del aviador. Ese desdoblamiento, en esas circunstancias tan particulares que provoca el accidente en el desierto, que da pie al diálogo interno entre el adulto y el niño, la formalidad y la poesía, la adaptación y la libertad.

Con este criterio elegimos los segmentos del libro que nos parecieron más apropiados a los objetivos y los convertimos en escenas.

Concebimos varios espacios:

1. El desierto abarcaba el proscenio del escenario. Escenográficamente era muy simple, consistía en gran tela pintada, con desniveles que sugerían dunas. En el extremo derecho se veía el fuselaje partido del avión. En este plano se escenificaban

los encuentros entre el Principito y el Aviador. La técnica de estos personajes era de manipulación directa. Para moverlos se necesitaba un equipo de dos titiriteros por muñeco y a veces tres.

2. Más atrás y en nivel superior construimos el espacio del universo, utilizando como técnica el teatro negro generado por cortina de luz.

En este espacio viajaría el Principito desde su planetoide y ocurrirían los encuentros con los personajes de los asteroides. Como se trataba de un nivel superior manipulábamos los títeres sobre un practicable de dos metros de altura.

3. El ámbito del planetoide del Principito con su rosa, se desarrollaba en sombras, sobre una pantalla redonda que subía y bajaba según las circunstancias. Aquí encontramos una solución innovadora. La fuente de luz la proporcionaba un proyector de video. Con él se proyectaba una animación del movimiento del planetoide y el nacimiento de la rosa. El Principito era un muñeco de sombras que se manipulaba en vivo superpuesto a la proyección.
4. El siguiente espacio escénico tenía que ver con la llegada del Principito a la Tierra. La idea era sugerir que la Tierra simple-

mente era una línea que se transformaba, con ella se construía el paisaje y sobre este paisaje el Principito avanzaba y tenía los encuentros con el Zorro y la Serpiente. Técnicamente lo resolvimos con luz ultravioleta.

Fue una tarea ardua todo lo que tuvo que ver con actuación y manipulación. Moverse rápidamente de un espacio a otro, especialmente subir y bajar rápidamente de practicables tan altos nos acarreó algunas caídas. También debimos asumir varios personajes cada uno.

El espectáculo tenía un ritmo muy preciso, era casi musical, de modo que no estaban permitidos los atrasos, ni los errores.

Afortunadamente la técnica era excelente. El uso de los varales motorizados y programables resultaron de gran ayuda; lo mismo que la iluminación.

Las dos semanas que se representó tuvimos fue un éxito de público y de crítica. Siempre me quedó un dejo amargo, de no haber podido reponer este Principito tan querido por todos los que trabajamos en él. Pero como casi siempre sucede en el teatro, en cualquier momento vuelve a aparecer ese niño diciendo: "dibújame un cordero..."

LAS AVENTURAS DE DON BRÍGIDO.

La puesta en escena de Don Brígido fue muy especial y me da mucho placer hablar sobre ella.

Este trabajo tuvo como inicio la propuesta de la cooperativa de tejedoras Manos del Uruguay, que con motivo de cumplir cuarenta años de fundada quería hacer una actividad muy especial; realizar eventos en los centros cooperativos de tejedoras que estaban afincados en el interior profundo de nuestro país.

En particular, nos encargaron un espectáculo que destacara la nobleza del trabajo con la lana y el espíritu cooperativo que lo impulsaba.

Fue así que nació “Las aventuras de Don Brígido”.

En el centro de la trama están Brígido y Azucena, una pareja de muchos años, afincada en el medio rural, enfrentando una situación muy difícil debido a que todo su paisaje, hermoso y fértil, desapareció sin explicaciones para convertirse en un desierto estéril.

A pesar de los esfuerzos de Brígido por encontrar soluciones, la situación no cambia.

Junto a su perro Sultán, la gallina Curumeta y la vaca Mumucienta, van a descubrir la conspiración de Don Vivorón, que urdía un engaño



Don Brígido

para quedarse con todo, incluso con la hermosa Azucena.

Por supuesto Don Vivorón es vencido. Pero lo más destacable es que es Azucena tiene una gran idea, empezar a tejer para sustituir las cosas que Don Vivorón destruyó. En esta tarea participarán todos, Azucena, Don Brígido y los animales que los acompañan. La proyección poética de la noble tarea de las tejedoras, permitió reconstruir el paisaje anterior, llenándolo de naturaleza y belleza.

Con esta historia sencilla recorrimos muchos lugares del Uruguay rural, llegando a pequeñas comunidades, que para nuestra satisfacción se sintieron afectivamente identificadas con la historia.

Luego que acabó esta gira de unas veinte funciones, Don Brígido no quiso parar y las presentaciones continúan hasta el día de hoy.

Quiero contarles ahora de donde salió este personaje que hace tantos años nos acompaña.

En mi infancia, mi abuela me contaba historias. Para mi eran extraordinarias pues ocurrían en parajes increíbles como “Valle Edén”, lugar de la que mi familia materna es originaria.

Alguna de esas historias tenía como protagonista a un tal Brígido Largo, tropero de profesión, al parecer buen mozo y encantador con las damas. Este hombre pasaba por estos pagos un par de veces al año, conduciendo tropas de vacunos hacia los frigoríficos de Montevideo, esto hacía que varias mujeres del lugar, estuvieran atentas a su llegada para disputarse su amor.

A mí me gustaba el personaje, su picardía y su nombre, lo sentía muy musical. Así que lo integré a nuestra historia, pero me tome algunas libertades, lo convertí en un enamorado incondicional de su tierra, sus animales y su único amor, Azucena.

También me encantó generar este universo donde cada uno de los animales que convivían con Brígido y Azucena, se volvieran imprescindibles, para que la solución a los problemas fuera el trabajo de todos.

En la puesta hubo algunas ideas muy efectivas a la hora de contar la historia.

Una de ellas fue la creación de dos planos para generar distancia. Lo interesante es que cada



Las aventuras de Don Brígido

títere tenía dos versiones, una grande para moverse en el plano del proscenio, y otra pequeña para el plano más lejano donde había una escenografía que sugería lomas y el rancho de los protagonistas. Los títeres que estaban acordes a la distancia que se quería sugerir.

Otro acierto, a mi criterio, fue que los animales no tenían texto. Se expresaban con sonidos apropiados a su especie y la expresión de sus cuerpos. El único que hablaba era el Vivorón.

Esta obra al ser representada por bastante tiempo, nunca dejó de crecer. Es decir, siempre adoptó los cambios que la iban haciendo

más efectiva y más poética. Las actuaciones, los tiempos, el ajuste de los textos, incluso el agregado de escenas. Todo ocurría con naturalidad, evolucionando a través de las funciones.

Otra virtud es que la obra resistió cualquier espacio como escenario. La presentamos en plazas, en el campo, en la calle, en los teatros también; hicimos cientos de funciones con Brígido y nunca falló; siempre se generó la comunicación y la magia con el público.

Las aventuras de Don Brígido está como grabada a fuego en nosotros, presentarla al público es un verdadero placer.

LOS SOPLADOS.

El montaje de Los Sopladados de Florencio Sánchez fue una gran aventura y fuente de aprendizaje.

Llegamos a este texto prácticamente desconocido de nuestro gran dramaturgo de forma casual, aunque debo confesar que yo no creo en las casualidades.

No recuerdo bien el año, tal vez por el 2009, más o menos, estábamos buscando un texto de Sánchez para representarlo. Estudiamos sus textos más conocidos, pero no sé por qué buscábamos otra cosa. Quiso el azar que nos cruzásemos con el director e investigador de teatro Juan González Urutiaga y le comentásemos de nuestra búsqueda. Juan abrió una carpeta que llevaba consigo y nos dijo, esto es "Los Sopladados", lo escribió Florencio Sánchez cuando tenía catorce años.

Lo leímos y nos pareció que había sido creado el año pasado, el tema era la corrupción política y sus consecuencias sociales. Una crítica certera e implacable escrita por un adolescente de catorce años.

Hay que aclarar que el texto estaba inconcluso, no tenía final. Luego investigando un poco más supimos que Florencio por esos tiempos traba-



jó en la junta local de la ciudad de Minas como escribiente. Allí conoció de primera mano las maniobras usuales de políticos y allegados a la política. Con todo ese material se puso a escribir este trabajo y consiguió que se lo publicaran en

el periódico de Minas. El texto de Los Sopladados comenzó a salir en capítulos.

Esto puso muy nerviosa a la clase política y provocó que a Florencio lo echaran de su trabajo en la junta además de no le permitirle continuar

publicándolo, lo que llevó a que abandonara el proyecto y no se conociera el final de la obra.

Con semejante tesoro entre las manos nos pusimos a trabajar inmediatamente.

Nosotros, a priori, teníamos como objetivo hacer un montaje que interesase a los más jóvenes.

Contábamos con dos herramientas muy buenas para lograr este objetivo, el teatro de animación y el hecho que la historia la escribió un Florencio Sánchez adolescente.

El primer paso que deberíamos dar era completar ese texto, no era simplemente buscar un final, sino articularlo en su totalidad.

Debo decir con enorme orgullo, que el trabajo mayor lo hizo Ernesto Speranza, uno de nuestros nietos. Les aconsejo que lean la versión a la que se llegó, está en el apéndice de este libro.

Hay un personaje relevante, “la vieja de la tierra”, un personaje que aparece insinuado varias veces en el guión, a través de llamados telefónicos. Este personaje lo único que le pide a la administración es que le levante un montículo de tierra que le dejaron en la puerta de la casa. Como nunca es atendida su demanda provocará un final inesperado y justiciero.

Los otros personajes son esencias de un muestrario de conductas corruptas en aras del poder y la riqueza.

La puesta en escena fue todo un desafío. Diseñamos una mesa donde se trabajaría en la técnica de manipulación directa. Ese espacio se transforma en cuatro oportunidades.

En la primera es un espacio abierto, para eso la mesa está cubierta por una alfombra que simula pasto. En la segunda escena es la oficina donde trabajan los empleados públicos. Para eso se dispone una escenografía del mobiliario de una oficina.

La tercera transformación convierte el mismo ámbito en la sala de la Asamblea General del sindicato.

Por último el espacio es un gran tablero de ajedrez donde se da lugar al desenlace de la obra.

Al mismo tiempo sobre el costado derecho de la escena, hay una gran maqueta de un edificio, ámbito donde se encuentran las oficinas que visualizamos internamente sobre la mesa.

Es decir nuestro juego escénico va desde la cercanía íntima de las escenas en la mesa, hasta la posibilidad de ver desde fuera que pasa a través de las ventanas, utilizando teatro de sombras.

Esta representación del sistema de poder concentrado en el imponente edificio y la posibilidad de ahondar en la intimidad las relaciones corruptas, nos permiten saltar de un espacio al otro según las necesidades expresivas de la obra.

También quiero comentar sobre el diseño de los personajes, resueltos con una cabeza y una corbata; integrado cada uno de ellos la mano de su actor manipulador, estableciéndose una simbiosis perfecta.

Si bien no hicimos muchas presentaciones de “Los Sopladros”, creo que el objetivo primario de interesar a los más jóvenes por un texto de Florencio Sánchez se logró. Este espectáculo fue presentado a los Fondos Concursables de la Cultura y fue seleccionado. El público objetivo de este proyecto eran estudiantes de liceos y UTU del interior del país. Luego de las funciones siempre se dieron momentos de intercambio, además de las preguntas sobre los títeres y el tema que trataba la obra, era increíble ver el interés y sorpresa que despertaba en los adolescentes que la obra que acababan de ver había sido escrita por un par, y a mi entender eso no es poca cosa.

EL ANGELITO DE LA FUENTE.

Este trabajo fue también muy reconfortante. Surgió por una convocatoria del Municipio B, al que le corresponde administrar la zona histórica de la Ciudad Vieja de Montevideo.

Este municipio realizó un llamado a concurso de proyectos con el objetivo de difundir los valores históricos y arquitectónicos de nuestra ciudad antigua.

Se nos ocurrió que un espectáculo podría ser una buena opción. Por esa razón elaboramos el texto: "El angelito de la fuente".

La propuesta de puesta en escena la pensamos para uno de los edificios más emblemáticos desde el punto de vista histórico, el Cabildo de Montevideo.

Primero investigamos sobre los hechos que se desarrollaron en tiempos de la independencia en el entorno del Cabildo y sobre todo en la Plaza Matriz, que se encuentra al frente.

Por supuesto estos espacios fueron testigos privilegiados de los acontecimientos que dieron lugar al nacimiento de nuestro país.

Uno de nuestros objetivos primordiales era quitarle el olorillo a clase de historia y convertirlo en un relato creíble y próximo.



El Angelito de la Fuente

Las herramientas que utilizamos fueron, primero introducir como personaje a un niño, Joaquín, para vivir la historia a través de sus ojos y sus sentimientos, en tiempo presente.

Luego humanizamos a uno de los angelitos de la fuente de mármol que está en la plaza Matriz y lo convertimos en el amigo y protector de Joaquín, que lo acompaña en todas sus vicisitudes.

Cuento esta anécdota porque me parece bien disfrutable. Varias veces los espectadores más pequeños, después de la función, cruzaban a la Plaza para intentar descubrir cuál era el angelito

de la fuente que se había escapado por un rato para actuar en la función.

Otro punto que nos parecía importante, era cuestionar la postura muy difundida que la historia no es interesante ni tiene nada que ver con nuestro presente, en definitiva, que es inútil y aburrida.

Para hacer reflexionar sobre este tema introdujimos el personaje de un anciano que pasaba mucho tiempo sentado en uno de los bancos de la plaza, periódico en mano, ensimismado en su lectura.

El Angelito intentará de todas maneras dialogar con él e interesarlo en su relato, cosa difícil ante la negativa del anciano. Pero en el devenir de la historia, el Angelito consigue el objetivo de concitar su atención, hasta el punto que aquel hombre tan osco e indiferente, se siente completamente involucrado en esa historia distante en el tiempo, pero tan próxima a nuestra identidad.

La propuesta involucraba dos tiempos, el presente del encuentro en la plaza entre el jubilado y el Angelito y el pasado que aludía a los hechos históricos.

El objetivo era que el texto evolucionara de tal manera, que se produjera casi imperceptiblemente la fusión del pasado con el presente.

Al final de la historia, el anciano hace un comentario respecto a un tatarabuelo de nombre Joaquín. Afirmando que muy probablemente se



tratase del personaje al que aludía el Angelito en su relato. Esa idea que no se confirma ni se desmiente, cierra un círculo que nos une indisolublemente con nuestra historia.

Ahora quiero comentar las ideas de puesta en escena del Angelito de la Fuente.

En verdad el realizar el espectáculo dentro del Cabildo fue maravilloso, recrear los hechos en el mismo espacio donde acontecieron dos siglos antes fue conmovedor para nosotros y también para los espectadores.

En contrapartida el espacio escénico disponible no era el más adecuado, así que tuvimos que inventar. Necesitábamos sugerir:

1. La plaza Matriz, a partir de un banco y un farol característico de este espacio. Este fue el ámbito de encuentro del anciano con el Angelito de la fuente.
2. El espacio histórico de comienzos del siglo diecinueve. Lo resolvimos en técnica de sombras, haciendo uso de una pantalla de más de tres metros de ancho.
3. Un retablo que recreaba una presentación en la Plaza Matriz del teatro de títeres de Misia Campana. Aquí la técnica era de títeres de guante.



Me parece interesante acotar que en el caso de los hechos históricos están basados en la investigación. Misia Campana era un personaje real, un esclavo brasilero que huyó hacia Montevideo y que trabajó en la catedral de la Matriz como limpiador. Ese personaje fue tomado por un titiritero, convirtiéndolo en héroe de sus historias. Las presentaciones eran los domingos a la tarde en la plaza, según las crónicas la concurrencia, en especial de niños era muy numerosa.

En lo que tiene que ver con el diseño de sombras, tomamos información de dibujos y grabados de la época que retrataban nuestro incipiente Montevideo y sus habitantes.

Todos estos elementos se conjugaron en un relato fantástico, poético y a la vez preocupado por la verdad histórica.

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA.

Nuestra relación con el Quijote de Cervantes data de muchos años atrás. A fines de la década del ochenta hicimos nuestro primer intento de adaptación de la novela.

Por esos tiempos trabajábamos habitualmente en el teatro de la Asociación Cristiana de Jóvenes. Fue allí donde mediante improvisaciones y el diseño y construcción de diferentes elementos y muñecos intentamos hacer la adaptación.

Creo que en nuestra historia de casi cincuenta años de trabajo, fue la única vez que debimos desistir, al darnos cuenta que aún no estábamos listos para esta tarea.

Durante los siguientes veinticinco años, en la cabeza de todos nosotros giraron sin cesar las ideas para por fin concretar una versión teatral del Quijote.

Fue en año 2015 que volvimos al ataque con un plan bien definido. Sabíamos que el gran escollo a superar era la adaptación. Poder de algún modo sintetizar aquella obra monumental en poco más de treinta páginas de guión, era la gran tarea.

Me tocó a mí iniciar el trabajo de escritura de modo que intenté prepararme lo mejor posible antes de comenzar.

Mi relación con la novela databa de mucho tiempo. A mis diez años llegó hasta mis manos el libro, era una edición antigua ilustrada por Gustavo Dore. En verdad lo que primero me deslumbró fueron las láminas, luego empezó la lectura. Para un niño aquel volumen de escritura era como escalar la montaña más alta del mundo. Recuerdo que leí lo que pude, en especial aquellos capítulos de los cuales ya tenía noticias, como el de los molinos de viento.

Luego para nuestro primer intento de adaptación leí más y lo disfruté. Para armar el guión de 2015 no solo leí la novela con minuciosidad más de una vez, sino que también indagué sobre la vida de Cervantes y los tiempos que le tocaron vivir.

Yo siempre me había acercado a versiones, especialmente cinematográficas del Quijote. Debo confesar que nunca me sorprendió ninguna.

Mi mayor aspiración con nuestra versión de la novela, era que abriese una ventana en el interés de los espectadores, como para que se sumergieran en la lectura de esa monumental

obra y que se atreviesen a navegarla a lo largo y a lo ancho de su sabiduría.

Como siempre intentamos fijar la idea central sobre la que íbamos a trabajar, es decir el eje de la problemática que le íbamos a proponer al espectador para reflexionar juntos.

Todos acordamos que el centro era ese “ser” compuesto por dos personajes, Don Quijote y Sancho. Resolvimos tomar la relación entre ellos como un diálogo interno de una sola persona o de la humanidad toda.

Esta idea tenía varias fortalezas, por el lado del Quijote teníamos el cuestionamiento al sistema vigente; un cuestionamiento tan radical e irreconciliable que llegaba al absurdo.

Por el lado de Sancho teníamos la simpleza de las necesidades primarias, la aparente falta de cultura, la torpeza grotesca y la inteligencia que da la experiencia.

En el desarrollo de esa relación, Sancho evoluciona en su pensamiento y en su comprensión del sentido de la vida. Recoge del Quijote lo mejor y lo adapta a la practicidad de los que para vivir tienen que hacer todo tipo de piruetas.

La escena de la muerte de Don Quijote, con Sancho junto a su lecho es la síntesis del camino



recorrido, es el surgimiento de un hombre nuevo que entiende lo que tiene que entender.

Cervantes nos da una visión esperanzadora de la humanidad, afirmando que siempre, o casi siempre es posible convertirnos en algo mejor.

Por supuesto esa inmensa catedral de conocimiento del alma humana, de las relaciones inter sociales, de la creación de nuestra lengua, de la poesía, de la belleza en definitiva, que es la novela de Cervantes, solo es posible disfrutarla a través de la lectura.

Sin embargo contábamos con una idea sólida a desarrollar, con esa estructura fuimos conformando nuestro Quijote a partir de escenas seleccionadas con el criterio de marcar esa evolución de Sancho, hacia la sabiduría.

El texto, que respetó la escritura del autor, prácticamente no fue modificado en el devenir del desarrollo de la puesta. Esto me puso muy contento porque demostró que el camino que habíamos elegido era el adecuado.

Hablando concretamente sobre la puesta, lo principal para nosotros era el libro como imagen. Por esa razón fue el elemento escenográfico central. No como un objeto neutro sino como el universo que lo contenía todo.

Para reforzar esa idea, el libro se transformaba a través del desarrollo del espectáculo. El libro abierto medía unos dos metros de alto y dos y medio de ancho. En una etapa funcionaba como biombo, sobre el cual transcurría la escena. También era el punto de salida y entrada de varios espacios escénicos, que funcionaban sobre mesas con rueditas.

La última escena se desarrollaba en teatro de sombras en una ventana que se abría en el frente del propio libro.

Un par de escenas se despegaban de este centro; eran la escena de los condenados, que la resolvimos en una pantalla de sombras que se desplegaba. La otra escena era la de la función de Maese Pedro en la venta. En esta escena Maese Pedro hacía su función de títeres más próximo al público, usando como retablo su capa extendida.

Debo decir que Maese Pedro era un actor, que asumía también el rol de relator de la historia.

La técnica más usada fue la de manipulación directa. La presencia de los titiriteros en un segundo plano generaba una relación muy sutil, pero necesaria de compromiso con lo que pasaba en la escena.

Se trabajó mucho en el diseño y construcción de muñecos, elementos y la escenografía, intentando generar la sensación de fidelidad a la época en que transcurría la historia.

Sinceramente, estoy convencido que todo el equipo de Cachiporra, está deseoso de volver a presentar este espectáculo. Yo en lo personal siento que podemos ahondar aún más en el contenido de esta maravilla que es "El ingenioso Hidalgo Quijote De La Mancha".

LA MADRE DE TODOS LOS ANIMALES.

La escritura de este texto tuvo una particular historia. Surgió hace más de diez años cuando el elenco de títeres del Teatro Nacional de Córdoba, me invitó para montar una obra para la temporada de invierno.

Además de hacer la dirección me pareció interesante escribir un texto con un tema que preocupa mucho. Se trata de la situación de los niños y niñas, que por distintas circunstancias no crecen junto a sus padres.

Mi intención era ponerme en la situación de los pequeños que debían enfrentar esta situación. Sentir a través de sus emociones y ver a través de sus ojos.



La madre de todos los animales

Agustina, la protagonista de la historia vive con su abuela. Ella ama un libro de cuentos, que todas las noches su abuela le lee.

Precisamente, la mayor interrogante que la abruma es dónde están las mamás de los animales que viven allí. La abuela le responde que no están, que seguramente olvidaron dibujarlas.

La necesidad de conocer la verdad la empuja a tomar la decisión de entrar al libro y convertirse en un personaje más.

Allí se encuentra con el Ratón Pérez, con el Gato Perro, con el elefante Trompita, el Pájaro de colores, pero no con sus mamás. En el devenir

de las historias descubre que las mamás están prisioneras, será su misión liberarlas.

Agustina siente que lo importante es el cariño, que si bien las mamás y sus hijos están unidos por lazos esenciales; su abuela y ella han construido un gran vínculo de amor.

Agustina dice: "¿Sabes una cosa abuela? Descubrí que vos sos como las mamás de todos los animales: muy tierna y llena de amor". En ese momento se abrazan y finaliza la historia.

Resultó que la obra nunca se montó en Córdoba porque dijeron que no había presupuesto.

así que el texto quedó en un cajón olvidado por diez años.

En 2018 presentamos a “La madre de todos los animales” al concurso de Fortalecimiento de las Artes y nos dieron el apoyo para el montaje. La estrenamos en el Teatro Circular.

El criterio de la puesta lo tuvo muy claro Ernesto Peraza. Diseñó una mesa de unos dos metros de largo por ochenta centímetros de profundidad.

La idea era contar con una especie de juguete mágico donde las escenas aparecían desde la propia mesa mediante mecanismos y de la misma forma desaparecían.

En verdad, ese pequeño espacio escénico se convirtió en un recurso fascinante. La técnica predominante fue la manipulación directa, con algunas escenas de sombras y una transición en teatro negro.

No siempre pasa pero sentí que muchos de los personajes que aparecían en la historia, eran muy queribles, sensación que corroboraron los espectadores más pequeños.

Este año de la pandemia íbamos a reponer este espectáculo en el Teatro Victoria pero no fue posible. Ya llegará el día que los títeres salgan de



Fuerza y violencia

las valijas a hacer su trabajo. No lo puedo evitar, esta situación me da tristeza.

OTROS MONTAJES.

Por supuesto en este largo camino de convivencia con los títeres recorriendo un mundo, cargado de luchas y poesía, hemos producido otros muchos espectáculos, no menos importantes para nosotros.

Entre otros me gustaría nombrar al montaje de “Pericles” en colaboración con la Comedia Nacional del Uruguay. Este fue un espectáculo bellissimo por su texto y su planteo escénico. Compartir con su director Héctor Manuel Vidal y con los grandes actores del elenco oficial. En particular ensayar junto a Estela Medina fue un lujo inolvidable.

También con la Comedia Nacional montamos para la reapertura del Teatro Solís, un cuento de “Las mil y una noches”, su título: “La Princesa Nurahar”.

Un trabajo de enorme responsabilidad, ya que hicimos desde la adaptación de la narración al texto teatral, hasta la dirección y el diseño. Fue una sutil fusión de actores y muñecos. Aunque esto ocurrió hace ya quince años, tengo vívidos recuerdos de aquellas presentaciones.

“Sopa” fue otro de los trabajos que aún nos acompaña. Pequeño, simple en su concepto, ha recorrido muchos kilómetros, permitiéndonos dialogar sobre un tema tan determinante como lo es el poder, con personas de tantísimos lugares y diferentes culturas.

■ A MODO DE CONCLUSIÓN.

He intentado contar como abrazamos esta pasión por los títeres, convirtiéndose en nuestra razón de vida.

He intentado comunicar, de la forma más ordenada posible el camino recorrido en este aprendizaje continuo, para formarnos como artistas titiriteros.

He intentado relatar la historia que nos tocó vivir en nuestro país y como el quehacer de un artista no puede desentenderse de la realidad que le toca vivir.

Me haría muy feliz, que lo que he escrito sirva para abreviar el camino del aprendizaje a los jóvenes que acojan esta profesión, ganando tiempo para seguir adelante y llegar más lejos que nosotros.

Y por último quiero agradecer a todos, en particular a mi maravillosa familia, la oportunidad que me dieron de crecer y ser feliz.



11.

Anécdotas

EL DÍA QUE ME EQUIVOQUÉ.

Muy al comienzo de la carrera de Cachiporra aconteció esta anécdota que parece mínima, pero me marcó para siempre.

Nos habían contratado para animar una fiestita de cumpleaños, en esa época nos movíamos con nuestro teatro en el ómnibus, era una tarea nada fácil. Como Ausonia no pudo venir, Javiercito, que a esa altura tenía poco más de cinco años se ofreció para ayudarme.

Allá marchamos, armamos el teatrillo y comenzó la función. De pronto Javiercito comenzó a darme patadas en los tobillos con cara de desesperación. Siguiendo con la función como podía, le pregunté qué pasaba. Me contestó que me había equivocado con el texto al decirlo y me pasó la frase correcta. Acomodé la actuación para decir la frase como se debía.

Me quedé pensando sobre esta pequeña anécdota y descubrí en ese pequeño niño un gran amor hacia los títeres y hacia sus padres, tanto que lo llevó a hacerme la corrección de manera desesperada, para que la función saliera, desde su punto de vista, bien.



LA FUNCIÓN EN LA ISLA DEL CERRITO

Esto ocurrió en la década del noventa. Estábamos participando en un festival en la Provincia del Chaco, además de las funciones que se realizaban en la capital, en el teatro municipal, se realizaban otras en parajes muy alejados. Una de esas presentaciones fue en la Isla del Cerrito, en el río Paraná. Si bien estábamos apenas a noventa kilómetros de la capital de la provincia, para llegar lo hicimos en un vehículo especial para el barro. La isla tiene un antiguo lazareto, donde los viajeros migrantes, que remontaban el Paraná debían hacer cuarentena en épocas coloniales. En ese momento era la sede de la municipalidad. Una municipalidad muy particular porque todo el personal con el que contaba era un funcionario y por supuesto el intendente.

El lugar era extraordinariamente bello y agreste. Armamos nuestro teatro debajo de unos árboles a la espera del público. Primero llegaron un vehículo con los chicos del secundario, poco después los escolares, eran todos los estudiantes de la isla.

Acá debo hacer un paréntesis para contar una situación previa a la función. Algunos escolares venían trayendo una gran víbora ne-

gra, a esa altura muerta. Manipulaban el reptil como de dos metros con total tranquilidad.

Comenzó la función y de a poco se fue estableciendo esa conexión tan disfrutable entre los muñecos y el público. Todo estaba en consonancia, el lugar, el clima y la fortuna de ser titiriteros.

Al acabar la presentación solemos salir del retablo para mostrar los títeres y su manipulación al público. En este caso se imponía porque seguramente era la primera vez que allí se hacía una función de títeres.

Ahora viene lo inesperado. Cuando salgo con los muñecos en mis manos e intento acercarme al grupo de niños y niñas, estos se levantan al unísono y salieron corriendo. Al punto me di cuenta que ellos veían en aquellos muñecos alguna virtud sobrenatural que les daba vida.

Pensé, no le tienen miedo a la enorme víbora porque con ella conviven y si a estos inofensivos muñecos de trapo que lo único que intentan es contar historias. Luego pudimos juntarnos y todo se aclaró, por supuesto.

Pero aquí no acabaron las sorpresas. Una señora muy mayor me acercó con timidez y me



dijo: "Si no es mucha molestia, mi mamá quisiera saber cómo se mueve el caballito".

Cuando miré hacia donde señalaba esta mujer, había otra, más viejita que esta parada junto a un árbol.

Fui a buscar al caballito que hacía pocos momentos estaba actuando en la obra y me dirigí a donde estaban las dos mujeres.

Les mostré como se colocaban las manos dentro y lo moví. Esta acción le provocó un gran estallido de risa a la mayor y dijo: "¡Ah,

es con la mano!" Y sigo riéndome. Después nos enteramos que solo una vez había viajado a la ciudad por un tema de salud. Su último comentario fue: "Cuando estuve en el hospital vi una televisión, me hizo muy mal a la vista, así que decidí no mirarla nunca más". Y no la miró más.

Me enteré que ahora la isla es un lugar de intenso turismo, seguro ya no puedan ocurrir estos encuentros maravillosos entre las personas y los títeres.

CUANDO NOS SUMERGIMOS EN EL IMPENETRABLE.

No recuerdo bien el año, década del noventa. Estábamos participando en un festival que tenía por sede la ciudad de Reconquista, en la provincia de Santa Fe. Como en casi todos los festivales del interior de la Argentina era normal realizar presentaciones en otras localidades, relativamente cercanas. Fue así que nos encomendaron ir con nuestro teatro a un paraje llamado "Garabato". Las indicaciones eran mínimas, una carretera secundaria que en algún lugar se iba a cruzar con la vía del tren, que los ingleses habían construido para llevarse toda la riqueza forestal del Impenetrable.

Para llegar nos aconsejaron ir preguntando, y así lo hicimos, aunque había muy pocas personas a la vista. Recuerdo que vimos un campesino trabajando la tierra, me bajé del auto y le pregunté por Garabato. Nunca voy a olvidar su respuesta. Me dijo: "No sé, yo nunca pasé de ahí". Y con un gesto señaló el horizonte cercano.

Al fin apareció la vía del tren, afortunadamente un hombre pasaba. Preguntamos y nos señaló un precario camino de tierra que iba junto a la vía. También nos advirtió: "Mi-

ren que si llueve se pueden pasar semanas sin poder salir." No teníamos idea de cuántos kilómetros teníamos por delante, el paisaje era triste, los ingleses lo habían cercenado. Cada tanto nos cruzábamos con una pequeña estación del tren, por supuesto todo abandonado.

Cuando ya nos angustiaba la idea de que el tal Garabato no existiera, apareció un cartelito que decía Garabato. Era otra estación abandonada y un par de galpones. Pensamos, aquí no hay nadie. Entonces para nuestra sorpresa salió de la estación centenaria un hombre que nos dijo ser el intendente del pueblo. Sabía perfectamente lo de la función y nos dijo que todo estaba bajo control. No pudimos evitar preguntarle sobre dónde estaba la gente. El nos tranquilizó y nos dijo: "yo me encargo."

Abrió uno de los galpones que resultó ser la biblioteca popular. Era un lugar muy humilde, con algunos libros. Nos pusimos a montar la función.

De pronto escuchamos una fuerte explosión, salimos y vimos sobre una chata al único funcionario de la municipalidad manejando una especie de mortero, con el cual había arrojado una bomba que conmovió la paz de la selva. El intendente nos dijo: "en media hora tiramos otra y empieza la función".



A la media hora tiraron otra y se produjo el milagro, de los cuatro puntos cardinales comenzaron a aparecer los niños, las niñas, sus padres y abuelos. Estaban endomingados, perfectamente peinados, con ese semblante límpido que contagia la selva. Eran al menos ciento cincuenta personas que habían aparecido de la nada.

La función fue una fiesta, las personas estaban verdaderamente agradecidas. Un muchacho muy callado, cuando ya estábamos desarmando, se acercó tímidamente y nos dijo: "Gracias, me gustan mucho los títeres. Yo ya vi una función. Hace como diecisiete años pasó por acá otro titiritero".

Nos fuimos alejando de Garabato llevando una mezcla de tristeza y la certeza de que se puede vivir de otra manera.

Por suerte no llovió.

CUANDO ME ENCONTRÉ CON EL MAESTRO.

Esta anécdota ocurrió creo que en el año 1987, estábamos participando de un festival internacional en la ciudad de La Plata. Era un bello encuentro, organizado con mucho entusiasmo y afecto por el titiritero Matías Rodríguez.

Una de nuestras presentaciones se realizó en un teatro antiguo, hermoso, disculpen no recuerdo el nombre. Recuerdo que alguien nos dijo, Javier Villafañez está entre el público.

Esa afirmación me puso muy nervioso. Para mi Javier era la certeza de que los títeres pueden volverse poesía. Intenté descubrirlo entre el público, pero fue imposible había mucha gente y la platea estaba oscura. En el espectáculo había una pieza de él, "La calle de los fantasmas." Me daba vueltas en la cabeza la pregunta; ¿qué le parecerá lo que hacemos con su texto?

La función, valga la redundancia, funcionó muy bien. Nos divertimos todos los que representábamos y el público que inventaba con nosotros.



Al acabar la función subió al escenario el maestro. Cuando lo vi me pareció un duende, con su mameluco azul, al estilo de “La Barraca” de Federico García Lorca y su barba blanca. Se acercó en silencio, me tomó las manos y me las besó. Solo dijo: “gracias” y se fue. Yo quedé patitieso, no salí de mi asombro hasta varias horas después.

Luego con Javier compartimos muchos momentos, en festivales y encuentros. En la ciudad de Canela, donde por varios años se realizó un festival de títeres muy importante, Javier fue la figura central en todas las ediciones. Allí solíamos divertirnos mucho. También lo visitábamos en su casa de Buenos Aires, hablábamos de todo, llegando a la conclusión que todo cabía dentro de un retablo de títeres.

Después de muchos años reflexionando sobre este primer encuentro con el maestro me asaltó una idea, que en verdad nunca la compartí con nadie.

¿Por qué si estábamos Ausonia y yo, haciendo la presentación Javier se refirió en primer lugar a mí? ¿Y por qué yo no puse las cosas en su lugar dándole la jerarquía que tenía Ausonia dentro del grupo?

Afortunadamente, debo decirlo, este tema del machismo en la profesión de titiritero fue

evolucionando positivamente. Y poco a poco las mujeres han ido ocupando el espacio que les corresponde por capacidad y creatividad. Aquella postura instalada de que las compañeras de trabajo estaban para ayudar ha ido desapareciendo y tomando en su lugar el concepto de que todos somos iguales al momento de montar y representar nuestros espectáculos. Afortunadamente estamos aprendiendo, muy de a poco, pero en definitiva aprendiendo a hacernos cargo de la injusticia.

ROBERTO ESPINA UN ANTES Y UN DESPUÉS.

El día que llegó a nuestras manos los textos para títeres de Roberto Espina fue una conmoción. Fue leerlos y sentir que ahí había mucho paño para cortar.

El libro titulado “La República del Caballo Muerto” estaba compuesta por varias obras cortas, entre ellas “El Propietario” y “Ser o no ser”. Esas dos historias cortas proponían una síntesis de los comportamientos oscuros inherentes a la raza humana.

En cuanto descubrimos este tesoro con Ausonia nos propusimos montarlas. La idea era hacerlo de la forma más austera posible. Títeres de guante y un despojado espacio escénico que nos brindaba un biombo.

Trabajamos mucho, queríamos sacarle el jugo a los mínimos detalles para darle fuerza al contenido. Para mí fue uno de los momentos más bellos de de creación que disfrutamos juntos.

Cuando estuvieron listas estas obras breves conformamos un espectáculo reuniéndolas con textos de Lorca y una historia en teatro de sombras llamado “El músico de la luna”.



En verdad este espectáculo lo presentamos en muchos lugares, en festivales, en varios países y también en todas las escuelas de Montevideo. Siempre funcionó en lo que tiene que ver con la conexión del titiritero y el espectador y la creación entre todos.

En el 1995 nos presentamos con "Inventario", ese el nombre del espectáculo, en Córdoba. Roberto Espina vivía en las sierras, cerca de Córdoba capital. No lo conocíamos personalmente. Asistió a la función que hicimos en el teatro. En verdad estábamos muy ansiosos de saber su opinión sobre el montaje de sus tex-

tos. Fue así que apenas terminó la presentación, me acerqué a Roberto y le pregunté qué opinaba de lo que había visto. Estaba con cara de pocos amigos, masticó algunas frases que no llegué a comprender y la cosa quedó ahí.

Un par de años después nos encontramos en el Festival Internacional de Canela. Allí conversamos largo y tendido, Espina era un sabio verdaderamente. Pero lo más extraordinario fue cuando se asomó a la conversación el tema de la puesta en escena de sus obras. Dijo que había estado pensando sobre el tema, que al principio le pareció una representación

"rara". Que no había sido su idea a la hora de escribirlas, pero con el tiempo lo encontró bien interesante, que un texto pudiera seguir reescribiéndose y transformándose.

Lo más extraordinario ocurrió a comienzos de este siglo. Una noche lluviosa golpean a la puerta, la abro y allí estaba en cuerpo y alma Espina. Sin aviso llegaba con una cantidad de sus obras bajo el brazo. Íbamos a hablar de títeres y de muchas cosas más. Se quedó por más de una semana, cocino junto a mi suegra. Conversó con todos hasta por los codos. En verdad su objetivo era proponernos montar algunos de sus textos no tan conocidos."Oso-buco", "El payaso y el pan" y otros. La carpeta con sus textos fotocopiados y una bella dedicatoria, es uno de los tesoros más preciados que guardamos. El tiempo con su obsesión de envejecerlo todo ha amarilleado las hojas. Tenemos un compromiso que cumplir y lo haremos, pondremos en escena esos textos. Oíste Roberto, espero que nos escuches donde estés.

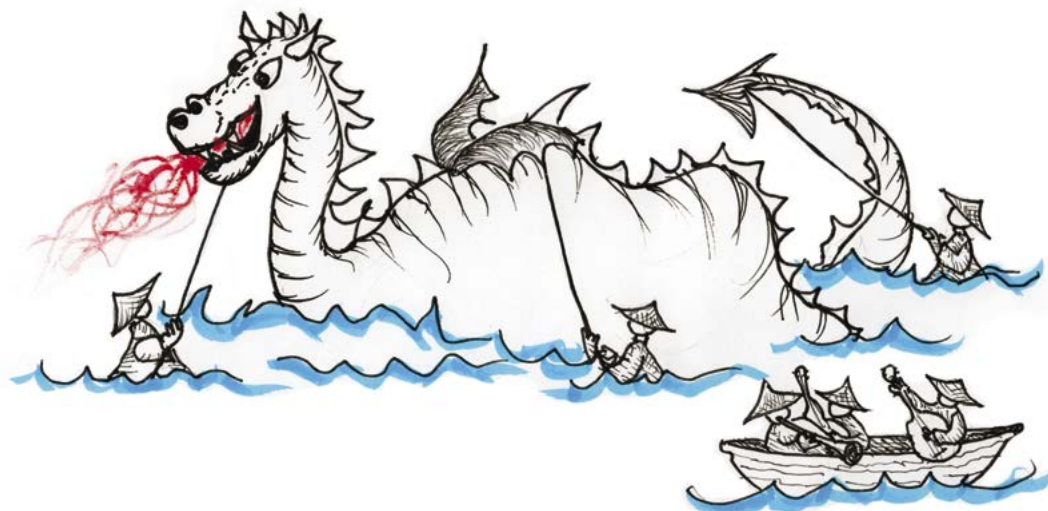
NUESTRO ENCUENTRO CON LOS TÍTERES ACUÁTICOS DE VIETNAM.

En el año 2003 participamos en el Festival Internacional de Segovia. Un gran festival, con la participación de grupos de todo el mundo. Entre ellos estaba el grupo de títeres acuáticos de la República de Vietnam.

Su espectáculo lo presentaron en una antigua iglesia, bellísima. Tenía una forma extraña, su disposición era como la de un antiguo anfiteatro. Allí se había armado una gran piscina, donde lucía una escenografía absolutamente identificable con la cultura oriental. En torno a ese escenario estaba dispuesta una gran orquesta con instrumentos convencionales y también típicos de su tierra.

La función comenzó y con ella la música que era increíblemente hermosa y diferente. Los títeres comenzaron a surgir del agua y sumergirse danzando, al mismo tiempo que contaban su historia. Ocultos en la escenografía, los titiriteros usando largas varas movían los muñecos, generando la sensación de que las figuras tenían vida propia.

Era un espectáculo sobrecogedor, aquel equipo de más de cincuenta artistas funcionaba



como uno solo. En mi imaginación intenté ver como lucirían estos muñecos en las plantaciones de arroz, donde tuvieron su nacimiento.

Nosotros en el festival estábamos dentro de la programación en presentaciones periféricas, bares a media noche, plazas, espacios alternativos en una palabra. Una de esas funciones fue en una gran plaza a la entrada de la ciudad de Segovia. Era enorme, unos voluntarios nos contaron que allí se solía reunir como dos mil espectadores.

El teatro estaba listo, pero la amplificación no aparecía. Luego, cuando apareció no funcionaba y no había un equipo sustituto.

¿Qué hacer? La plaza estaba repleta y en su entorno había un tránsito importante de vehículos que llegaba desde Madrid.

Ausonia y yo decidimos hacer la función a viva voz. El público que se percató de la dificultad fue generando un silencio increíble y hasta los automóviles dejaron de circular.

En ese momento llegó un grupo de los titiriteros vietnamitas y a pura mímica nos pidieron para sentarse detrás nuestro, con el objetivo de ver la manipulación de los muñecos.

La función fue muy difícil, pero hermosa, tuvo características de ceremonia. En cuanto acabó, el público agradeció el esfuerzo y todo

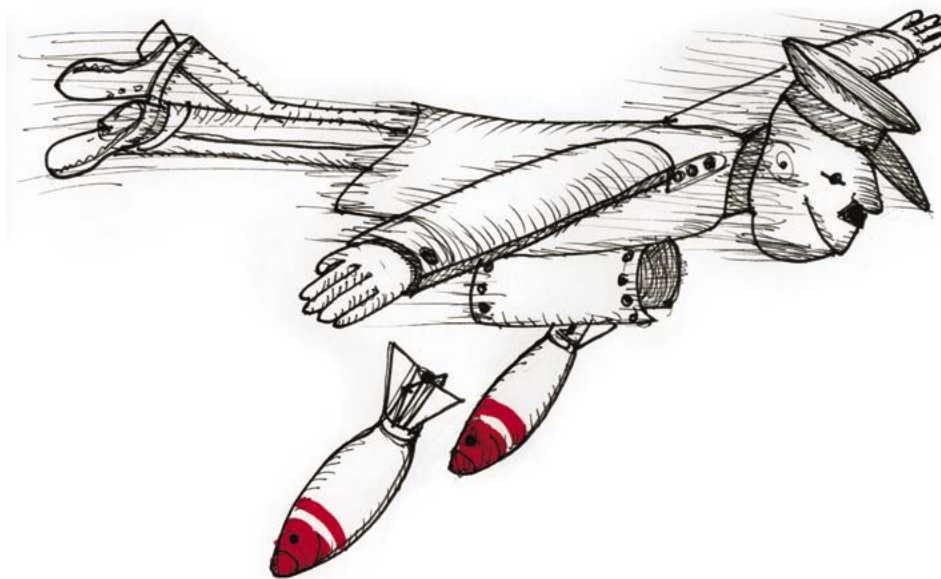
volvió a ser como antes, como si un río se hubiese detenido por un rato y volvía a fluir.

Ya más tranquilo pude fijar mi atención sobre quienes nos habían visto desde atrás de la escena. Eran pequeños, delicados, hablaban y hablaban pero no le entendía nada. Una de las jóvenes se sacó su sombrero típico, el que usan los agricultores del arroz y se lo puso a Ausonia a modo de agradecimiento. Fue un regalo muy querido para nosotros. Después nos enteramos que ganaban tan poco en su trabajo como titiriteros, que habían traído artículos de souvenir para vender y hacer un dinero extra.

En un instante, tras un ceremonioso saludo, se perdieron entre la gente como una bandada de duendes. No los volvimos a ver.

Por mi edad viví con mucha fuerza y angustia la guerra de Vietnam y ahora que al fin conocí personalmente a estos vietnamitas titiriteros, sentí que la indignación que siempre sentí por los invasores, crecía.

También comprendí que a través del arte de los títeres ellos habían recibido algo bueno de nosotros y nosotros algo muy bueno de ellos.



Guernica.

■ GUERNICA.

En el año 2002 estuve en Bilbao, el objetivo principal era dar un taller sobre manipulación de títeres. En forma complementaria hice una breve gira por la Comunidad Vasca, presentando el espectáculo unipersonal "Sopa". Los lugares donde me presenté eran localidades muy pequeñas y muy antiguas llenas de historia.

Precisamente una de las funciones la hice en una comunidad rural que estaba muy cerca de

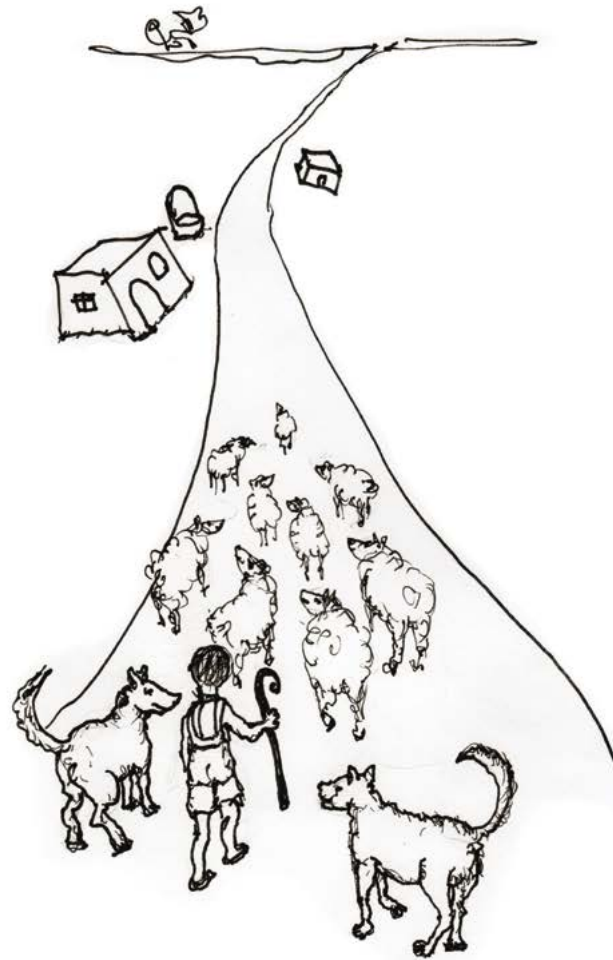
la ciudad de Guernica. Tengo hasta ahora la sensación de llegar a un lugar donde la naturaleza era dueña y señora de todo. El espacio para la presentación era pequeño, se trataba del museo del lugar. Poco a poco fue llegando el público, trabajadores rurales, algunos estudiantes y en particular personas muy mayores. Yo sabía que no era habitual que se presentaran espectáculos de títeres para adultos en esa localidad, así que puse lo mejor de mí para que se diera la comunión entre muñecos y público.

En verdad fue una lindísima experiencia con aquel puñado de personas. Pero he aquí el hecho que le dio relevancia a aquel encuentro como para que fuese inolvidable.

Para que se entienda debo decir que la última parte del espectáculo de "Sopa", es en teatro de sombras y se refiere al poder ejercido a través de la guerra, en la banda sonora se escucha un discurso de Hitler y se visualiza un bombardeo aéreo.

Al acabar la presentación una señora muy anciana se acercó a mí y me dijo con firmeza: "los nazis no cambiarán nunca, lo harían otra vez".

Luego me contó que era muy pequeña cuando en abril de 1937 los aviones alemanes destruyeron completamente a Guernica y que ella estaba ahí.



LOS LOBOS NO SON CUENTO.

Al día siguiente de Guernica seguí viaje a una pequeña aldea, tan antigua, que viendo las callejuelas, uno espera la vuelta de la esquina la aparición de Don Quijote y el fiel Sancho Panza. La función sería en un galpón de piedra y techo de tejas del siglo XV. Una pareja de actores de Madrid, cansados de lo convencional habían convertido aquel refugio de caballos y vacas en un cálido teatro, desde allí pensaban irradiar las mejores tradiciones de la escena española. Ojalá les haya ido bien.

La anécdota ocurrió antes de la función. Yo había llegado temprano en un ómnibus, en verdad el único que llegaba cada día. Estaba amaneciendo y por la calle principal avanzaba una majada de ovejas, a los lados dos grandes perros, creo que eran mastines españoles. Apenas sobresaliendo del grupo, un niño conduciendo aquella multitud. Cuando pasaron cerca de mí decidí acompañar su paso para poder conversar con el pastor. Lo invité a la función, me dijo que no iba a poder porque regresaría tarde, las ovejas debían pastar. Le pregunté si se aburría haciendo este trabajo. Me miró con extrañeza y respondió: ¿Aburrirme, por qué?

También le pregunté por qué los perros. Otra vez con extrañeza sentenció: "Por lo lobos."

Nos despedimos y se perdió en el paisaje agreste rumbo a la meseta castellana.

Pensé, aún en estos tiempos que corren, los lobos no son cuento.

llamado forró, cuyo origen también es nordestino.

El espectáculo también era extraordinariamente diferente. El mamulengero iniciaba su espectáculo presentando a sus personajes. El héroe, el negro Beneditto, el policía Cabo 70, el déspota, El Coronel João Redondo y la dama hija del coronel, Chiquinha Muito Prazer.

Las historias llenas de humor y agudeza, hablaban de los abusos de los ricos sobre los pobres, de los blancos sobre los negros, de la iglesia sobre el amor. Cuando todo parecía inclinarse a favor de los poderosos el negro Beneditto ponía las cosas en su lugar con su poderoso garrote. Y si no era suficiente, la Cobra, imagen viva de la justicia acababa tragándose al coronel de un solo bocado.

NUESTRO HERMANO, EL MAMULENGO.

Desde el comienzo de nuestro trabajo como titiriteros tuvimos noticias del Mamulengo, una manera muy particular de "teatro de bonecos" del nordeste de Brasil. No fue hasta 1985, en un gran festival en la ciudad de Curitiba, que lo pudimos disfrutar en vivo. En aquella ocasión estaba presente el maestro Solón con su teatro y sus músicos.

De modo que vimos su presentación en una calle del centro de la ciudad. El pequeño retablo estaba cubierto por una tela muy colorida, una lona con motivos estampados, creo que los dibujos eran del Pato Donald y sus sobrinos. Al frente del biombo estaban los músicos. Los instrumentos eran acordeón, un tambor y un triángulo, interpretaban el estilo musical



En cuanto acababa una historia, el titiritero convocaba a los músicos al grito de "Venga música". Y la música venía y todos bailábamos forró. Cuando el titiritero consideraba que era el momento apropiado para continuar con los muñecos vociferaba "Para música" y la música paraba y llegaba otra historia al retablo. Este mecanismo se repetía hasta el infinito porque el espectáculo no tenía límite de tiempo.

A medida que la noche crecía las historias se hacían más picantes acordes al público de la noche y a su estado de excitación.

Esta fue nuestra primera visita a Brasil, luego vinieron muchas más.

Al poco tiempo de estar en Montevideo recibimos la triste noticia que el maestro Solón había muerto en un siniestro de tránsito. Qué tristeza perder para siempre su "brincadera".

En otros viajes fuimos conociendo a otros mamulengeros, maestros de la actuación y también del tallado en madera, porque los títeres del mamulengo son esculturas de fina realización. Quizás el mayor escultor que conocí fue "Boca Rica", apodo que reciben los nordestinos que se hacen incrustaciones de oro en los dientes. Boca Rica tenía una obra escultórica muy reconocida lo cual le permitía

vivir de una manera más digna que la mayoría de los mamulengeros.

Pero ahora me quiero referir a Chico Daniel, con el fue con quien más pude compartir y aprender de su arte y de su persona.

Lo conocí en un festival en San Pablo, era en circunstancias muy particulares, ya que para él era la primera vez que estaba fuera de su tierra nordestina.

Chico recién llegado se sentía extranjero en su propio país. La modernidad que estaba enfrentando le resultaba extraña así que decidió, no sé por qué razón elegirme como interlocutor, para preguntarme sobre las cosas más triviales. ¿Cómo es la piza, como se manejan los aparatos del baño del hotel y muchas cosas más? Con el tiempo pensé que Chico sabía mucho más de lo que decía saber y que en verdad estaba haciendo conmigo una más de sus "brincaderas".

Ver el espectáculo de Chico Daniel fue una gran experiencia, eran una serie de historias cortas, simples, de enorme contenido, con un lenguaje escénico perfecto. El cura haciendo cargar toda una iglesia al negro Benedictto con el único objetivo de someterlo. La vida naciendo, representada por un muñeco sostenido en palo muy largo que permitía que el

personaje creciera hasta llegar muy alto. Durante este proceso solo decía: "duele, duele, duele mucho..." Cuando ya era imposible que llegara más alto caía suavemente, envuelto en manos de la muerte.

Contar el espectáculo de Chico es perder el tiempo, solo sirve verlo.

Chico y Cachiporra veníamos de lugares muy diferentes, a pesar de eso manejábamos un lenguaje común, hermanado, preocupado por la humanidad.

El auténtico mamulengo es una técnica refinada, nada naturalista, muy expresiva. No se permite ningún facilismo ni en la belleza plástica, ni en el guión, ni en la composición de los personajes y en particular en la manipulación.

Para mí fue un gran descubrimiento y fuente de perfeccionamiento de la técnica del títere de guante.

Con Chico Daniel nos encontramos muchas veces en diferentes encuentros en Brasil, siempre era una alegría. Hace unos cuantos años nos enteramos que había muerto en su querida tierra nordestina.

Si bien en Brasil, a nivel de la cultura universitaria y especializada, el mamulengo fue convirtiéndose en mascarón de proa del arte de

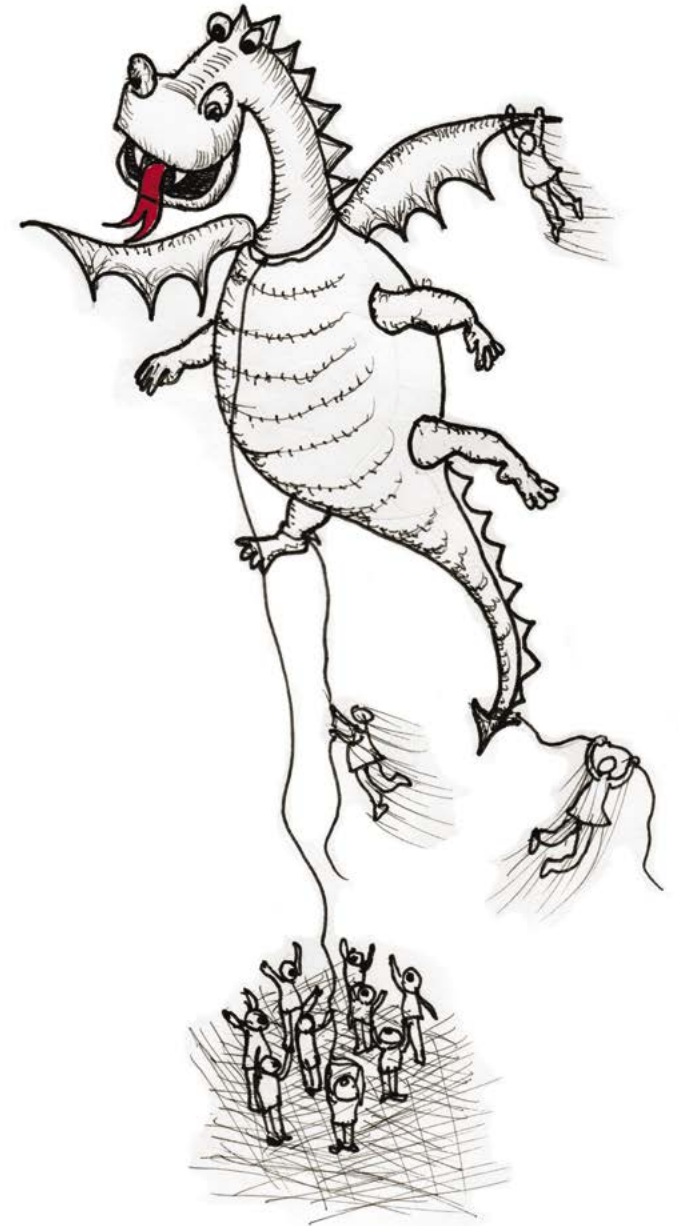
los títeres, creo yo que no ha sido comprendido en toda su dimensión. A tal punto que he visto imitaciones superficiales de este particular arte. Ojalá en las ardientes tierras del noreste, los maestros continúen “brincando” con el negro Benedictto y su dulce amada Chiquinha Muito Prazer, haciendo pedazos la tristeza.

EL DÍA QUE CASI VOLAMOS MONTADOS EN UN DRAGÓN.

En el año 1992 se conmemoraba los quinientos años del descubrimiento de América. Ello dio pie para que la organización de Las Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud, con sede en Canadá, decidiera invitar a un grupo de la América Latina para que representara a este continente en sus festivales.

Para ello un jurado visitó durante 1989, los diferentes países viendo todo tipo de espectáculos, al año siguiente nos enteramos que éramos los elegidos y en 1992 emprendimos una larga gira por diversas ciudades de Canadá y algunas de USA realizando sesenta y cuatro funciones.

El último festival a realizar fue en la Semana Mundial de la Marioneta de Jonquière, en la provincia de Quebec. Esta pequeña ciudad está a unos cien kilómetros de la ciudad de Quebec. Como llegamos dos semanas antes de la iniciación del festival nos invitaron a participar en el espectáculo institucional, que se presentaría todas las noches del festival sobre una elevación de unos cien metros.



a primer semana trabajamos en el montaje de la escenografía, la segunda semana, previa al festival serían los ensayos.

El espectáculo se llamaba “La historia del dragón voraz”. El argumento era sencillo pero interesante. El dragón salía todas las noches de su cueva a las diez de la noche. La única forma de mantenerlo en sus cabales era entre-gándole los títeres de las funciones que acontecían durante el día, para que se los devorara.

Es necesario que les cuente que el espectá-culo era de grandes dimensiones, solo el dragón medía más de treinta y cinco metros de largo y su enorme cabeza debía ser manipulada con un elevador mecánico. Además todo el espa-cio escénico estaba recorrido con cañerías de gas, que al momento que el dragón abría su boca lanzando una gran bocanada de fuego y humo y toda la montaña se encendía.

La historia que intento contar ocurrió una noche de ensayo. Estos ensayos se hacían a la madrugada para que los vecinos de Jonquière ni sospecharan del la existencia del espectá-culo. Esa noche había tormenta con fuerte viento. A Cachiporra le habían asignado la tarea de dar vida al dragón, así que los cua-tro estábamos “prendidos” al muñeco gigante para darle vida.

En un momento una ráfaga de viento más fuerte, elevó al dragón, ya que casi todo su cuerpo era de material sintético inflable.

Todavía hoy siento la sensación de elevarme por el aire agarrado de una de sus alas. No sé cuanto duró el vuelo, lo cierto que el aterrizaje fue extremadamente suave. No pude menos que agradecerle al dragón la delicadeza con un abrazo.

Durante siete noches se presentó el show a las diez de la noche. El clima era espantoso, frío, llovía, había que tomar mucho café. Nunca hubo menos de cinco mil espectadores que llegaban sobre todo de la ciudad de Quebec.

Desde los cien metros de altura de la mon-taña se veía una inmensidad de paraguas de todos colores que se asemejaba a un campo cubierto de flores.

Casi me olvido, el dragón nunca comió los muñecos, ya que los niños, espectadores de los espectáculos, dibujaron los títeres y se lo entregaron personalmente al dragón cada noche, subiendo por una larga escalera. Afor-tunadamente al dragón le parecieron más sa-brosos los dibujos, que los muñecos.

■ LAS ESCLAVAS DEL RINCÓN.

En el año 2005 nos convocó Luis Trochón para participar en el espectáculo que ese año presentaría durante el carnaval, la comparsa Yambo Kenia.

Con Luis teníamos una larga historia de realizaciones artísticas desde 1976, cuando nosotros como titiriteros y él como músico habíamos participado en “El mono ciclista”, recordado espectáculo de resistencia duran-te la dictadura. Luego hicimos espectáculos juntos y también nos compuso la música para varios de nuestros proyectos. Incluso realicé alguna de las tapas de sus discos y del grupo de “Los que iban cantando”.

De manera que la invitación para nosotros fue una gran alegría, además si bien tenía-mos experiencia de trabajar en carnaval, ha-bían sido participaciones muy espaciadas en el tiempo.

El proyecto de puesta en escena se basaba en un hecho real, acaecido en el siglo XIX. Era la historia de dos esclavas, una mayor, la otra joven y hermosa. Su desgraciada historia de esclavitud había comenzado en Cuba.

Allí servían a una familia de lustroso apellido. Parece que el señor de la casa tuvo relaciones



amorasas con la bella esclava, esta situación llegó los oídos de su esposa que decidió, para ponerle remedio, regalarle el par de esclavas a una prima suya que vivía en Montevideo.

En nuestra ciudad todo empeoró. La prima en cuestión poseía un carácter intolerante y violento. Haciendo uso del poder de posesión que las leyes coloniales le daban, castigaba sin tregua a las pobres mujeres. La situación resultaba tan intolerante que las víctimas no pudieron menos que matarla. El final era previsible, la ley condenó a muerte a las esclavas,

que fueron ejecutadas en acto público en la Plaza Matriz.

Era una historia profunda, de las que seducen. Trochón nos planteó que quería los personajes de las esclavas representados por dos títeres de tamaño natural, que pudieran evolucionar por el escenario como un actor de carne y hueso. Enseguida comenzamos a trabajar y en poco tiempo tuvimos la propuesta para participar en los ensayos.

Recuerdo el primer día que llegamos al club donde Yambo Kenia ensayaba. Cuando nos

presentaron como los titiriteros que haríamos los personajes centrales, las miradas hablaban: ¿qué tienen que ver los títeres en una comparsa como Yambo? En verdad sentimos el peso de la desconfianza.

Cuando las desplegamos fue una gran sorpresa para todos. Lo más extraordinario ocurrió cuando se encendió la mirada de los personajes. De a poco los setenta integrantes de la comparsa dejaron de vernos a nosotros y comenzaron a relacionarse con las esclavas, a través de la mirada y la palabra.

Desde ese día previo al comienzo de cada ensayo las esclavas eran saludadas por todo el elenco como si se tratase de un compañero más.

En ese momento comprendí el por qué ese grupo de personas sencillas, que trabajaban en cualquier cosa para sobrevivir, eran artistas tan extraordinarios. “Las esclavas del Rincón”, fue un logro increíble de talento y entrega. Cinco veces se presentó el espectáculo en el Teatro de verano con entradas agotadas.

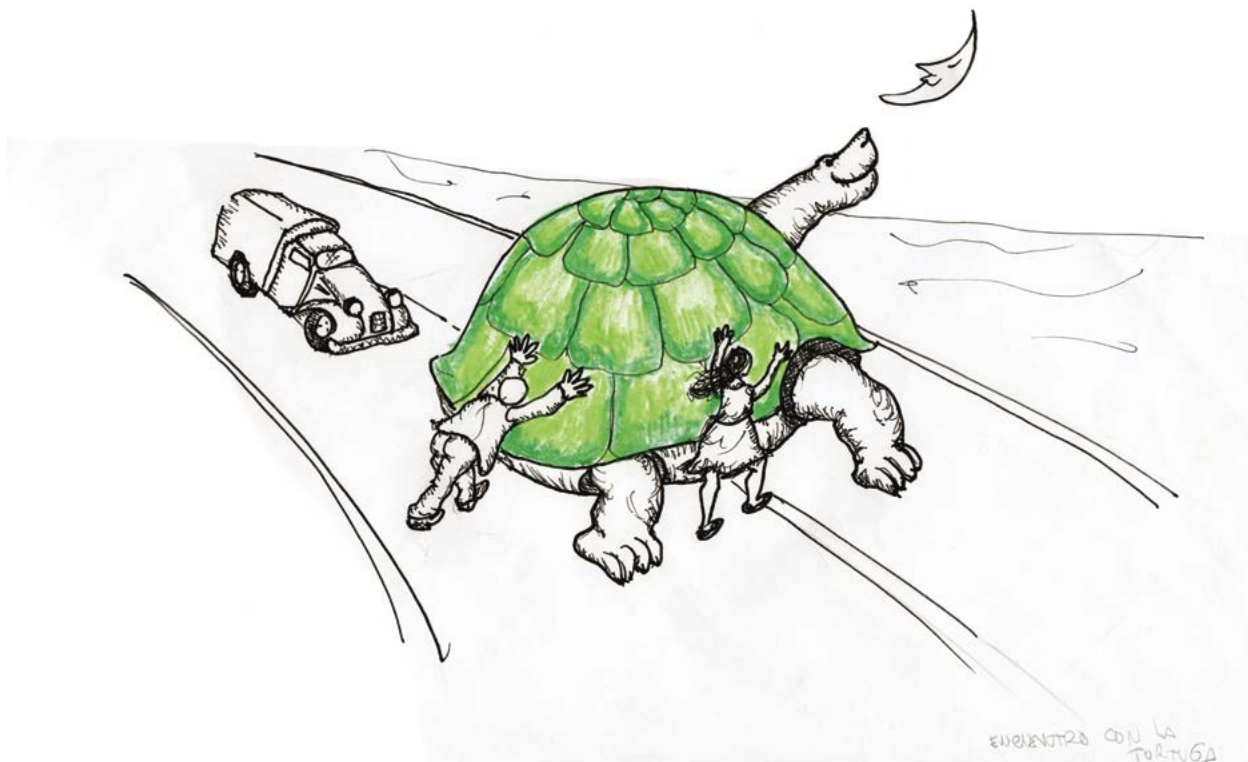
Luis, gracias por compartir con Cachiporra la alegría del arte, me gustaría que tuviésemos otra chance de crear juntos.

ENCUENTRO CON LA TORTUGA.

Regresábamos de una gira por Argentina, de las tantas que hicimos, durante los últimos años del siglo pasado. Ya habíamos cruzado los puentes de Zárate y Brazo Largo, nuestro transporte era la vieja furgoneta 3cv. Era de noche, nos azotaba una tormenta agobiante de intensa lluvia y viento, apenas se veía el camino. Los camiones cargados pasaban bramando en los dos sentidos, daba miedo. Yo conducía poniendo la mayor atención en la carretera cuando de pronto veo un lento bulto que intenta cruzar la carretera. Cuando estuvimos más próximos entendí que aquello era una gran tortuga que intentaba llegar a un brazo del Río Paraná.

Si no hacíamos algo estaba condenada a ser aplastada por un camión. Así que en contra de todo sentido común nos detuvimos en la carretera y en un santiamén la estaba empujando para que terminara de cruzar la calzada. Ya del otro lado continuó su lento camino hacia el río salvador.

Todavía hoy siento la ternura que me regaló la gran tortuga. Pienso que los titiriteros tenemos un vínculo muy especial con los animales y la naturaleza toda y que por esa razón son protagonistas de nuestras historias y desvelos.



■ LAS PALABRAS PROHIBIDAS.

Esto ocurrió en 1976, cuando la dictadura cívico militar estaba en su mejor efervescencia. Hacía tan solo tres años que con Ausonia trabajábamos con nuestro querido teatro Cachiporra. Teníamos idea de salir en carnaval con un espectáculo de muñecos y ese año se dio la oportunidad, algunos amigos nos ayudaron a inscribirnos en el evento y manos a la obra.

Ahora es imprescindible describir la situación de represión que se sufría en manos de la dictadura. En este caso me voy a referir exclusivamente al tema del carnaval. Los grupos participantes debíamos presentar meses antes los libretos para ser censurados, esta censura estaba en manos de la policía política. A veces no quedaba nada del texto, porque ellos tachaban a diestra y siniestra lo que a su criterio "podía incitar a la rebelión". Cuando uno

se inscribía le entregaban un impreso con las palabras prohibidas; por supuesto revolución, lucha, proletariado, etc.

Pero lo que resultaba increíble era que la lista incluía: amanecer, vuelo y paloma, entre otras. Con ese guión "corregido", uno debía manejarse. Bastaría que alguna palabra se sustituyera por otra, durante las presentaciones, para ser detenido. También los gestos eran controlados. La Cumbre, la murga del entrañable Pocho Gallina, fue trasladada al patio de un cuartel y puesta de plantón varios días, por hacer un gesto que las autoridades interpretaron "desafiante".

Nuestro espectáculo era muy sencillo, se trataba de comedia del arte. El pícaro Arlequín, la adorable Colombina y el despótico Capitán Aspavientos. Los muñecos contaban su historia valiéndose de un biombo, pero como ese espacio les resultaba insuficiente para tanta acción, salían en forma de actores a conquistar el mundo. El Capitán Aspavientos era implacable. Para eliminar a Arlequín hacía uso de un gran cañón de cartón que disparaba papel picado. Afortunadamente Aspavientos era tan torpe que siempre en vez de acertarle a Arlequín se acertaba a sí mismo y ahí acababa la historia.



NO PUEDE PUEDE LLAMAR Cachiporra

Otra era la historia real que se vivía por esos tiempos. Había muchos escenarios, tabladitos, por todos los barrios de Montevideo. Recuerdo que en menos de un mes hicimos casi ochenta presentaciones. La policía política, denominada Inteligencia y Enlace, controlaba los espectáculos grabándolos y comparándolos con los guiones autorizados en busca del más pequeño de los errores. Viajaban en autos negros, el modelo era Ford Maverick. Se deslizaban por la calles lentamente, como serpientes, todo el mundo sabía que lo mejor era no cruzarse con ellos.

Cuando se llegaba a un tablado y ellos estaban ahí, enseguida te advertía la gente: "miren que están, tengan cuidado".

Una noche nos siguieron a varios escenarios, lo sabíamos porque venían detrás nuestro. A la madrugada, cuando acabaron las funciones, nos siguieron hasta nuestra casa y se estacionaron frente a la puerta. Nuestros niños pequeños dormían tranquilamente. Nosotros temblando de miedo y de rabia vigilábamos por el visillo de la puerta. Después de un tiempo, que pareció eterno, se fueron. Nos miramos con Ausonia y acordamos: "esta vez zafamos".



LA PRIMER FUNCIÓN DE CACHIPORRA.

Quiero contarles sobre nuestra primera función con público. Se trató de una presentación muy particular. En nuestro barrio, el Cerro, a comienzos de 1973 se hizo una ocupación de tierras y viviendas que estaban en proceso de construcción. Los ocupantes eran familias que no tenían donde vivir, mujeres, hombres y niños sin casa y sin trabajo. Yo estaba dentro de la ocupación colaborando con ellos. Este hecho cobró mucha notoriedad, el gobierno estaba furioso y era previsible que no iban a permitir que la ocupación siguiera adelante. Ausonia estaba con nuestros hijos, que por esos tiempos eran muy pequeños. La zona ocupada fue alambrada por parte de la policía, impidiendo que nadie entrara o saliera del lugar. A la semana de ocupación la angustia de todos era extrema, en particular de los niños. No sé como se me ocurrió. Le pedí a Ausonia que me trajera los tres títeres de guante que teníamos listos. Me los arrojó por encima del alambrado, del mismo modo que nos arrojaban la poca comida que llegaba. Esto era vital, porque adentro no había nada.

Fue así que los títeres llegaron volando. Recuerdo que con una vieja frazada improvi-

sé un retablo en el hueco de una puerta. En cuanto los títeres se asomaron al teatro todo cambió. Los niños se sentaron en la tierra aguardando la función. Luego los adultos se fueron arrimando como atraídos por un imán. En ese momento entendí para siempre que podía confiar sin reparos en la aparente fragilidad de los muñecos. No recuerdo de que se trató la función, fue todo improvisado. Lo cierto es que fueron floreciendo las sonrisas, después las risas olvidadas desplazaron por un rato la angustia y la tristeza. Lo mejor de todo fue cuando un grupo de policías que nos custodiaban se acercó a la alambrada para ver que estaba pasando, muy de a poco se fueron aflojando hasta terminar riendo a más no poder.

Fue la tregua, nosotros adentro y los carceleros por fuera, todos riendo gracias a esos pequeños personajes de trapo.

Al otro día llegó la orden de desalojo, la represión fue brutal, palos para todos, mujeres, hombre y niños. Los títeres se los regalé a los pequeños que más lloraban, para que al menos tuvieran una compañía.

Así fue la primera función de Cachiporra, meses después llega el golpe cívico-militar y tras cartón la dictadura.

EL PEGADO DE LLAMARSE CACHIPORRA.

Lo que voy a contar ahora podríamos catalogarlo como un hecho de "inteligencia". Creo que fue por el año 1975 o 1976, estábamos en nuestra casa durmiendo, eran como las tres de la madrugada. Golpean insistentemente a la puerta, cuando abrimos nos encontramos cara a cara con la temida policía política. Pensamos que era el fin, sin embargo se limitaron a ordenarnos que a las siete horas nos presentáramos en el cuartel de "Inteligencia y enlace", en la calle Maldonado. Nos pareció raro que no nos llevaran detenidos. En las horas que nos separaban de las siete de la mañana hicimos todo tipo de especulaciones y planificaciones de escape, llegamos a la conclusión que no teníamos adonde ir; de modo que a las siete en punto nos presentamos. Un oficial procedió a interrogarnos. El asunto giraba en torno al nombre del grupo, "Cachiporra". Que si le estábamos tomando el pelo a la policía con ese tema de la cachiporra. Que si nos creíamos vivos. Que más vivos que nosotros la habían pasado bien mal, etc. Entonces nosotros le explicamos que el nombre venía de Federico García Lorca, que había escrito una obra para títeres titulada "Títeres de Cachiporra". Que



con el nombre lo único que buscábamos era homenajear al poeta. Luego de la tensa conversación nos dejaron ir; por ahora, nos dijeron.

Lo que ocurrió después tiene ribetes tragicómicos. Más o menos a la semana nos llaman desde "Inteligencia" para decirnos que habían estado investigando nuestra declaración y que

era verdad, que el tal Lorca había escrito una obra titulada "Títeres de Cachiporra". También nos dijeron que podíamos seguir usando ese nombre, pero que no exageráramos.

111.

Obras

MARIQUITA Y PINITO.

Personajes:

Mariquita

Pinito

Fantasma rojo

Fantasma amarillo

Señor Pampatrás

Pinito - (Entra llamando a Mariquita) ¡Mariquita...! ¡Mariquita...! ¡Mariquita!
(Sale de escena llamando. Vuelve a entrar como empujado por el viento, descubre al público). Disculpen que no los vi antes. Es que estoy un poco nervioso, yo diría un poco loquito. ¿Quieren que les cuente? Les voy a contar. Resulta que cuando veníamos, Mariquita y yo, los dos tomados de la mano y cantando una canción, justito al llegar a la esquina escuché un ruido raro que hizo. ¿Saben cómo hizo? Hizo (Sonido ininteligible). Cuando escuché el ruido (Lo repite). Mariquita que estaba junto a mi desapareció y por más que la busqué por todas partes no la pude encontrar. Me fijé encima de los árboles y no estaba. Me pareció verla debajo de una baldosa floja y tampoco estaba. De pronto creí que iba volando por el cielo. Pero no era mariquita, era una nube en bicicleta.(Pinito se sienta en el proscenio y toma actitud de comenzar a llorar).Y entonces me puse tan triste que me puse... me puse... a llorar (Llora con mucha gracia). Y lloré y lloré, ¿saben por qué? Porque Mariquita es mi novia. (Le da vergüenza, se esconde detrás de una pata del retablo. Saliendo a escena). Mariquita es preciosa, tiene el pelo amarillo como el trigo maduro, tiene un vestido de todos colores como el arcoiris y una nariz que cuando le doy los besitos tiene sabor a chocolate. ¿Mariquita no está junto a ustedes? No. Entonces está en el teatrillo. Porque este teatro parece pequeños desde fuera, pero cuando uno está dentro es más grande que el mundo. Ayuden a llamarla. ¡Mariquita...! Más fuerte. ¡Mariquita...! Más fuerza ¡Mariquita...! ¿Dónde estás?

Mariquita- (Surgiendo desde abajo). Arriba. (Cuando Pinito llega al lugar). Abajo... (Mientras sube y baja). Arriba... abajo... arriba... abajo.

Pinito- (Se pliega al juego). Arriba... abajo... arriba... abajo. (Suben y bajan en forma desencontrada, hasta que Pinito ya cansado se recuesta en el proscenio. Descubre entonces el pozo por el que surge Mariquita. Al público) ¿Me ayudan a llamarla? Si. (La llaman). ¡Mariquita...! ¡Mariquita...!

Mariquita- (Asomándose). No puedo salir, estoy escondida. (Se oculta).

Pinito- Mariquita.

Mariquita- (Asomándose). Está bien, voy a salir, pero con una condición.

Pinito- ¿Qué condición?

Mariquita- Que te fijas bien, que aquí solo están las niñas, los niños, los más grandes, tú y yo y nadie más.

Pinito- Está bien (Se dirige hacia el costado). Aquí no hay nadie.

Mariquita- ¿Y hacia el fondo?

Pinito- Tampoco hay nadie.

Mariquita- ¿Y hacia el frente?

Pinito- (Corre hacia el frente y está a punto de caerse). Casi me caigo. No hay nadie.

Mariquita- Entonces voy a salir. Ayúdame.

Pinito- (La toma de la mano y tira hacia arriba). A la una a las dos y a las tres... (Pinito no puede sacarla y los dos caen dentro del pozo). Uy, ay, ay, que me pegué en el trasero. (Asoma del pozo).

Mariquita- (Asomando también). Uy, ay, ay mi cabecita. Que me duele.

Pinito- Mariquita te prometo que ahora te saco de un solo tirón.

Mariquita- ¿Y no me vas soltar?

Pinito- No te voy a soltar.

Mariquita- Está bien.

Pinito- Dame la manito.

Mariquita- (Retirando la mano). ¿No me vas a soltar?

Pinito- No te voy a soltar.

Mariquita- ¿Estás seguro que no me vas a soltar?

Pinito- (Fastidiado). Ufa. Dame la manito... A la una, a las dos y a las tres. (La saca del pozo).

Mariquita- Al fin. ¡Qué pozaso!

Pinito- Mariquita, ¿porque no le cuentas a los amigos, por qué estabas en ese pozo tan hondo?

Mariquita- Habla bajito.

Pinito- Pero, ¿por qué?

Mariquita- No puedo contar.

Pinito- Te olvidaste lo que nos ibas a contar. Que mala memoria, ay qué comer zanahoria.

Mariquita- No, lo que pasa que si cuento se van a asustar.

Pinito- ¿Quiénes?

Mariquita- Los elefantes no van a ser.

Pinito- ¿Quiénes, los hipopótamos?

Mariquita- Ellos. (Refiriéndose al público).

Pinito- No se van a asustar, son muy valientes. Yo los conozco. Dale, contá.

Mariquita- Está bien les voy a contar, pero si se asustan no me digan nada. Nada de nada.

Pinito- Dale contá.

Mariquita- Resulta que cuando llegué a esta esquina, de repente, de repente... apareció... apareció... apareció...

Pinito- ¿Qué apareció?

Mariquita- Apareció un fantasma.

Pinito- Un fantasma, apareció un fantasma (Le da un ataque de risa). Mariquita los fantasmas no existen.

Mariquita- Si existen, yo los vi.

Perico- Te pareció. Lo que viste es una nube que pasó bajito, bajito, bajito...

Mariquita- No era nube, porque era amarillo.

Pinito- Entonces era el sol.

Mariquita- No era el sol.

Pinito- Entonces era un huevo frito.

Mariquita- (Fastidiada). ¡Pinito! Y eso no fue todo. De pronto sentí un ruido como ¡rummmmm!

Pinito- Era una moto.

Mariquita- No era una moto. Desapareció, y en el mismo lugar, apareció otro.

Pinito- ¿Otro qué?

Mariquita- Otro fantasma. Pero este era de otro color.

Pinito- ¿Qué color?

Mariquita- Era todo rojo de los pies a la cabeza.

Pinito- Entonces no era un fantasma.

Mariquita- ¿No?

Pinito- No. Los que son todos rojos son los diablitos. ¿Los diablitos...? ¡Los diablos! Ay mamita. (Lleno de temor se esconde detrás de alguna parte del teatro). Tengo mucho frío.

Mariquita- No hace nada de frío. (Mariquita saca a escena a Pinito tres veces y éste vuelve a esconderse). Tenés miedo... ¡Pinito tiene miedo! ¡Pinito tiene miedo!

Pinito- Tengo frío, mucho frío.

Mariquita- Tenés miedo... mucho miedo. (A la tercera vez que Mariquita saca a escena a Pinito este se recompone y se le ve muy valiente).

Pinito- ¿Miedo? ¿Qué Pinito tiene miedo? Que aparezca el fantasma, que aparezca el diablo, que venga quien quiera venir y van a ver qué valiente es Pinito, que no le tiene miedo a nada de nada. (Mientras transcurre este diálogo aparece por detrás el fantasma amarillo sin ser visto por Pinito. Mariquita lo ve y se desmaya sobre el proscenio).

Pinito- ¿Dónde está Mariquita, dónde está mi novia? (La ve). ¡Ha...! Está durmiendo una siestita... Parece desmayada, si está desmayada. Levantate Mariquita. (La levanta y Mariquita vuelve a caer). Dale Mariquita. (Se repite la acción. Al público). Hay que despertarla, por favor inventen un viento para despertarla. Soplen, soplen fuerte. (Ante el soplado del público Mariquita se desliza sobre el proscenio llevada por el viento). No soplen tan fuerte que mi novia se vuelva. (Se repite la acción). No soplen tanto que está muy flaquita. (Pinito trae hacia el centro de la escena a Mariquita). Mariquita despertate.

Mariquita- (Se despierta). ¿Dónde estoy? ¿Qué pasó? (Reaccionando). ¡Lo vi! ¡Lo vi! Pinito, está por ahí, o por acá o más allá.

Pinito- Yo no veo nada. (Durante la búsqueda entra el fantasma rojo, se muestra ante Pinito y éste se desmaya).

Mariquita- (Intenta reanimar a Pinito. Lo levanta hacia un lado y cae, lo levanta hacia el otro y cae también). ¡Pinito despertate! ¡Despertate Pinito!

Pinito- (Cuando Mariquita lo pone de pie dice). Estoy desmayado. (Vuelve a caer).

Mariquita- ¿Desmayado, desmayado ha dicho? Voy a traer un balde de agua bien fría.

Pinito- (Despabilándose). No quiero bañarme.

Mariquita- Estabas desmayado.

Pinito- Acabo de ver al diablo en persona. Era grande así, tenía una boca así, un ombligo así. Era todo así.

Mariquita- Viste como era de verdad. Y ahora, ¿qué hacemos?

Pinito- Sí. ¿Qué hacemos?

Mariquita- (Comienzan una febril búsqueda por todos los rincones del teatrillo). ¿Qué hacemos? ¿Qué hacemos?

Pinito- Ya sé.

Mariquita- ¿Qué sabes?

Pinito- Que me voy.

Mariquita- ¿Cómo que te vas?

Pinito- Si, me voy. Adiós. (Se va).

Mariquita- ¡Pinito! ¡Volvé Pinito!

Pinito- (Asomándose). Ya me fui. (Desaparece).

Mariquita- Me dejó solita. En verdad tengo un poquitito de miedo.

Pinito- (Regresando). Ya llegué con el palote de mi mamita.

Mariquita- ¡Paa! ¡Qué palotazo!

Pinito- Palotito, nada más.

Mariquita- Ya sé lo que voy a hacer.

Pinito- ¿Qué vas a hacer?

Mariquita- Voy a la casa de mi abuelita para que me preste su palote. (Sale corriendo de escena).

Pinito- No demores Mariquita... Que tengo un poquito de... de... (Al público). Si, de miedo.

A partir de este momento el enfrentamiento entre Pinito y los fantasmas se convierte en una danza, propia de los títeres de guante. Utilizando el espacio del teatrillo para desplazamientos, escondidas y sugerencias de todo tipo. Por ejemplo el pozo que solo existe gracias a la imaginación del público.

Pinito- No veo nada... Por favor si ven algún fantasma me avisan... (El fantasma aparece siempre detrás de él. que no lo ve pero el público si). ¿A dónde está? ¿A dónde está? No lo veo. (Juegos de escondidas. Se mueve la tela del frente del teatrillo, insinuando que el fantasma está en el pozo). ¿En el pozo? Si, ahí está. Señor fantasma salga del pozo. Usted es un fantasma grande, debe dar el ejemplo. (Se suceden las asomadas pero Pinito y el fantasma no se encuentran). Está detrás de esa cortina amarilla, no sé qué hacer. Tengo el palotito de mi mamita y... (Al público). Ah le puedo hacer un chichón. Le tengo que avisar. (Hablando al fantasma). Señor fantasma le voy a hacer un chichón... ¿Está preparado? A la una, a las dos y a las tres. (En el momento

que le va a aplicar el golpe el fantasma aparece por detrás y le da un golpe en el trasero). ¡Uy! Me agarró el trasero. (Persigue el fantasma y no lo atrapa). Así no lo voy a atrapar nunca, a menos que... Tengo una idea. ¿Me ayudan? ¿Sí?, que bueno... Shhh, voy a hablar bajito, para que no escuchen nada los fantasmas. ¿Qué les parece si yo me hago el dormido así? Entonces cuando aparezca el fantasma ustedes me avisan cantando una canción... esa que dice, esa que dice: (Canción a elegir). Entonces yo me levanto y le hago pin pam pum. ¿Están listos...? Miren que yo me hago el dormido. ¿Viene alguien...? ¿No? ¿Y ahora...? Tampoco. Es que estoy nervioso, como un oso pulgoso. (Pinito se duerme, entra el fantasma, lo sacude y se esconde. Al público). No me cantaron... me quedé dormido. Esta vez no me duermo. (Se repite la acción y ahora si Pinito descubre al fantasma. Se enfrentan en un gracioso duelo donde nunca llegan a pegarse. Al Fin el cansancio puede más que nada y el fantasma amarillo acaba dentro del pozo. Comienza el duelo con el fantasma rojo que tiene características comunes. La danza del enfrentamiento culmina otra vez con el cansancio del fantasma rojo que también acaba en el pozo). Al fin vencimos. Cuando Mariquita se entere, seguro me da de premio un besito.

Mariquita- (Entra muy entusiasmada con su palote, confunde a Pinito con un fantasma y le da un golpe). ¿A dónde están los fantasmas? (Viendo a Pinito en el piso). Perdón, creí que eras un fantasma.

Pinito- Yo no necesitamos ese palote, ya los vencimos.

Mariquita- ¿Y dónde están los fantasmas?

Pinito- En el pozo.

Mariquita- Yo no quiero ir al pozo.

Pinito- Yo los voy a sacar.

Mariquita- No bajas. (Impide que Pinito baje al pozo).

Pinito- No me tires de los pantalones. (Va otra vez).

Mariquita- (Impide otra vez que baje). ¡No!

Pinito- No me tires de la camiseta.

Mariquita- (Ahora Mariquita no puede impedir que Pinito baje). ¡Pinito!

Pinito- No me tires de los calzoncillos.

Mariquita- Bajó... ¿Querés que te tire una escalera?

Pinito- No, que me hacés un chichón... Subo en el ascensor.

Mariquita- ¿Ascensor?

Pinito- (Emergiendo del pozo). Aquí está el fantasma amarillo.

Mariquita- (Observándolo). Es solo un trapo. (Ahora Pinito saca al fantasma rojo, que está vivo, cinchando los dos, una para un lado, el otro para el otro).

Pinito- (Cuando Mariquita al fin advierte que Pinito lucha con el fantasma). Mariquita, ayudame... (Al público). Y ustedes miren bien... (Cuenta tirando del traje del fantasma). A la una, a las dos y a las tres... (Pinito le saca el traje, el personaje que está debajo es Pampatrás).

Mariquita- Pampatrás. ¿Con qué eras tú?

Pampatrás- (Riendo). Los asusté a todos. Primero me disfracé de fantasma amarillo, con una sábana amarilla y luego, en el pozo, me cambié de disfraz y me disfracé de fantasma rojo. Y les hice creer a todos ustedes que los diablos y los fantasmas eran de verdad.

Mariquita- ¿Así qué te gusta asustar a los niños?

Pampatrás- Me encanta.

Mariquita- Ahora vas a ver. (Mariquita sale corriendo al señor Pampatrás con el garrote).

Pinito- Que valiente es Mariquita con el garrote de la abuelita.

Mariquita- (Entrando). Pampatrás no regresará más. Es un puntito negro, un puntito negro allá en el horizonte.

Pinito- Viste como no existen ni los diablos, ni los fantasmas; son solo disfraces.

Mariquita- Que tonta que fui.

Pinito- Y ahora por ser tan valiente, ¿no me darías un besito?

Mariquita- Un beso chiquito.

Pinito- No, bien grande.

Mariquita- Chiquito.

Pinito- Está bien. (Se dan un gran beso gracioso y sonoro). ¿No me das otro?

Mariquita- Después vemos.

Pinito- ¿Y ahora, qué hacemos?

Mariquita- Despertar otros títeres para que cuenten historias.

Mariquita y **Pinito-** (Al unísono). Amigos, adiós. Nos vemos pronto. (Salen de escena).

FIN.

PERICO Y LA LUNA.



El texto de "Perico y la luna" fue escrito a fines de la década del 70. Fue pensado para representarlo en la técnica de títeres de guante, en forma muy austera y en cualquier espacio alternativo. Hemos hecho miles de presentaciones de este texto durante casi cincuenta años y aún hoy goza de buena salud.

Personajes:

Perico, el niño cocinero.

Pampatrás, el rey.

Cocoliche, el gusanito que ama su manzana.

Periquín, el caballito del retablo.

Algunos elementos de utilería: escalera, cohete interplanetario, la flor, el pollito, la luna, el atadito mágico.

Perico- (Desde bambalinas). Shhhh.

No hagan ni un ruidito, se puede despertar el Rey Purapanza. Shhhh. (Apareciendo, al público). Está durmiendo. Escuchemos. (Del fondo del teatro llega el ronquido del rey). ¡Por suerte está durmiendo a patita suelta...! Por favor amigos no hagan ni un ruidito, si se despierta la voy a pasar muy, pero muy mal. Les voy a contar. El rey Purapanza es un rey que tiene una barriga así, así de grande. Tan grande es la panza del rey que no toma un vasito de refresco como nosotros, se toma un camión lleno. ¿Saben cómo le hace la panza cuando camina...? Le hace, glu glu, glu glu, glu glu. Y cuando hace gimnasia a la mañana le hace plof, plof, plof, plof, plof, plof. Pero esto no es lo peor, lo peor es que el rey se la pasa comiendo tortas. Come tortas chiquitas, come tortas medianas y come tortas

gigantes. Y lo peor es que yo era el cocinero del castillo y me pasaba cocinando, día y noche cocinando, sin parar. Por eso me escapé del castillo y aquí estoy, camino a recorrer el mundo. (Se escucha una voz).

Cocoliche- (Cantando). Cesta ballesta Martín de la cuesta, Cesta ballesta Martín de la cuesta... (Entra en escena). ¿Dónde está mi manzana, quién tiene mi manzana?

Perico- (Muy sorprendido por la entrada de Cocoliche). ¿Qué manzana?

Cocoliche- Mi manzana. ¿Quién se la comió?

Perico- Los gusanitos se comen las manzanas.

Cocoliche- Yo no me como mi manzana. Quiero mi manzana.

Perico- No vi ninguna manzana.

Cocoliche- (Un poco lloroso). Quiero mi manzana, quiero mi manzana.

Perico- (Busca una solución). Allá a lo lejos veo un árbol de manzanas.

Cocoliche- ¡Yo quiero mi manzana!

Perico- Es una manzana.

Cocoliche- Yo solo quiero mi manzana. (Sale de escena cantando Cesta ballesta).

Perico- Amigos, ¿quieren que les muestre lo que llevo en la bolsita...? ¿Sí? (Hurgando en la bolsa). Tengo muchas cosas, un pan flauta para comer en el camino. ¿Me alcanzará...? No importa, seguro encuentro amigos como ustedes que me inviten con alguna cosita... También tengo una camiseta para cambiarme, pasta de dientes, cepillo de dientes, un puñado de estrellas azules y en el fondo de la bolsita un montón de palabritas para jugar. ¿Jugamos con las palabritas? ¿Si...? Un momento, son muy pequeñas, las voy a leer... Acá dice: "luna... lunera... cascabelera", "luna lunera cascabelera" es como

música en el aire. (La luna descende desde lo alto del teatrillo). ¿Qué...?
¿La luna? ¿A dónde? ¡Ah! La luna del teatrillo... acá parece de cartón, pero cuando vuela como una paloma, parece de plata pura... La vamos a tener que remontar, sino los enamorados se van a poner tan tristes, que no van a tener ganas ni de darse los besitos. A soplar... fuerza... fuerza... fuerza. Ya está quedó colgadita de una nube de algodón. (La luna baja otra vez). Ufa, bajó otra vez. Soplemos con fuerza. (La luna remonta otra vez). Ahora si quedó colgada de una nube de algodón. (Por tercera vez la luna baja). A soplar con todas las fuerzas. (Se remonta definitivamente la luna). Al fin quedó colgadita de una nube de algodón. (Revisando el atadito). Aquí hay más palabras. (Leyendo). Dice, dice: "roja como el amanecer" (Nace una flor roja junto al atadito). ¿Una flor...? ¿A dónde? (La ve). Que preciosa flor roja...tiene perfume y todo. La vamos a regar para que no se marchite nunca. Acá hay más palabritas, aquí dice: "amarillo como el sol" (Del bolsito sale un pollito). Huy que lindo y que suave... Voy a buscar a la mamá gallina para que lo cuide, porque de aquí podría caerse y lastimarse una patita. Ya regreso, ¿me esperan? Qué bueno. Qué suerte que los encontré a todos, que suerte. (Perico sale de escena).

Pampatrás- (Voz en off) ¿Dónde diablos está el cocinero...? ¡Cocinero...!
¡Cocinero...! Quiero mi torta de crema chantilly con queso rallado por encima. (Entra en escena Pampatrás). ¡Cocinero! Aproveché que estaba durmiendo mi siestita para escaparse, Pero cuando lo atrape la va a pasar mal, muy, pero muy mal. (Viendo la flor que está sobre proscenio pregunta al público). ¿Qué es esto...? No oigo... ¡No griten que no soy sordo! Ya sé que es una flor. Una bella, una increíble flor. ¿A ustedes les gustan las flores? A mí me encantan. (Haciendo las acciones). La huelo, la acaricio, y luego con mucho, con mucho cariño. La aplasto así y así y así. ¡Cómo me gusta aplastar flores! (Perico se asoma por atrás de una pata del teatro, le da un golpe en el trasero y se esconde detrás de la pata. Pampatrás al público). ¿Quién fue? ¿El viento...? ¿O el cocinero? Esa cortina se mueve. ¿Es el viento o el cocinero? Es el viento, veremos, veremos, veremos. (Pampatrás sale de escena, lanza una risotada cuando encuentra a Perico. Lo arrastra dentro de la escena). ¿Con qué querías escaparte, cocinero?

Perico- ¡Yo no quiero volver al castillo!

Pampatrás- ¿Qué dices?

Perico- Yo quiero quedarme aquí con todos los amigos. Estamos jugando con las flores, con las nubes y con el viento. A lo mejor aprendemos a ser poetas.

Pampatrás- ¿Poetas quieren ser? ¿Poetas quieren ser? ¿No sabes acaso que los poetas son unos tontos que pierden su tiempo jugando con palabritas? Tú volverás al castillo ahora mismo.

Perico- ¡No!

Pampatrás- ¡Sí!

Perico- ¡No!

Pampatrás- ¡Sí!

El juego se acelera, Pampatrás interrumpe abruptamente.

Pampatrás- ¡Vamos andando! (Están de espalda y alternativamente se golpean con el trasero, mientras repiten "no", "sí").

Pampatrás- Te voy a llevar a la fuerza, para algo soy más grande que tu.

Perico- No vas a poder.

Pampatrás- Qué no. Soy el Rey, soy poderoso y hasta soy hermoso.

Perico- No me vas a llevar porque a mí me van a ayudar.

Pampatrás- ¿Quiénes te van a ayudar?

Perico- (Señalando la platea). Ellos. Son mis amigos.

Pampatrás- Los niñitos y las niñitas me van a ayudar a mí porque soy el rey.

Perico- (Con convicción). Me van a ayudar a mí. Además me va a ayudar la luna.

Pampatrás- (Risotadas). ¿La luna te va a ayudar? Se ve que además de tonto eres poeta. Solo los poetas creen que la luna puede ayudar a alguien. Escúchame. La luna solo está estorbando en el cielo.

Juego otra vez del “no” y “sí”.

Pampatrás- Muy bien, si creen que la luna va a ayudar al cocinero. ¿Por qué no la llaman?

Perico- Luna lunera, cascabelera, luna lunera cascabelera... (La luna desciende y sube a Perico hasta la parte más alta de una de las patas del teatrillo).

Pampatrás- ¿Dónde está el cocinero, dónde está el cocinero?

Pampatrás- (Viendo al cocinero en la parte alta de la pata). Ahora voy a dar un gran salto y te bajo, si que te bajo... A la una a las dos y a las tres. (Toma impulso, quiere subir y cae estrepitosamente). Ay, ay, ay como me duele la nariz de boniato... (Al público). ¡Que nadie se ría de mí! ¡Que nadie se ría de mí! No importa, ahora saltaré más alto que nunca. Ahí voy, ahí voy. (Se repite la acción, intenta subir y cae. Se lamenta).

Perico- Señor rey, no lo haga más se va a lastimar de verdad.

Pampatrás- Creo que el cocinero tiene razón. En vez de tratar de saltar voy a esperar a que el cocinero baje solo.

Perico- Yo no voy a bajar señor rey.

Pampatrás- ¿Qué no? Cuando tengas hambre, o tengas sed... O tengas ganas de hacer pichi, vas a bajar y entonces te atrapo.

Perico- Yo no voy a bajar.

Pampatrás- Vas a bajar. Por eso te vigilo, te vigilo y te vigilo. (En este momento Pampatrás comienza a bostezar). ¡Qué sueño que tengo!

Perico- Parece que tiene sueño. Ya sé. (Comienza Perico a cantarle una canción de cuna). Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol...

Pampatrás- No me cantes que me duermo.

Perico- Si, te vamos a cantar para que te duermas...Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol... (Al fin se duerme). Se durmió, lo voy a sacar para que podamos jugar. (Perico arrastra a Pampatrás pero este ronca sorprendentemente). Como ronca, parece una moto. (Otra vez lo empuja y otra vez ronca). Que susto. (Se repite la acción y Pampatrás toma a Perico como almohada. Al fin Perico consigue sacar a Pampatrás fuera de escena). Ahora lo voy a mandar lejos, lejos, bien lejos... (Al público). Ahora sí, vamos a poder jugar con el viento, con la luna y con las estrellas...

Pampatrás - (Entra en escena y atrapa a Perico). ¡Al castillo, te llevaré al castillo!

Perico- ¡Amigos! ¡Llamen a la luna! ¡Por favor! (Ruedan por el proscenio. La luna ante el llamado del público desciende ayudando a Perico a remontarse otra vez).

Pampatrás- (Muy fastidiado). Otra vez se escapó, por culpa de los niñitos y de la luna, de la luna y los niñitos. Pero ya te voy a bajar, si que te voy a bajar. Enseguidita te voy a bajar.

Pampatrás sale y al momento entra cargando una escalera.

Pampatrás- Estás perdido Perico, con esta escalera te voy a bajar. (Dirigiéndose al público). Ahora ustedes, atiendan bien. ¡Les prohíbo a todos, absolutamente a todos decir ni una sola palabra! Porque si no me pongo nervioso, me caigo de la escalera y me hago pum pum en el trasero. (Sube la escalera y ante los gritos de los niños cae). ¿Pero es que no entienden...? Si no se callan espero a que todos estén dormidos y entonces lo bajo... ¡Ah! ¿Se van a quedar callados...? Claro, porque me tienen mucho miedo. (Sube otra vez y cae. Sale de escena furioso).

Perico- (Al público). ¿Se fue...? ¿Entonces bajo...? Sí, bajo. Desde aquí no puedo jugar con ustedes. (Perico baja y el rey que está oculto casi lo atrapa).

Pampatrás- ¿Piensan qué se escapó? Están muy equivocados. ¿Han visto lo que tengo en mi espalda? Sí, es un cohete espacial. Con este cohete no solo llego hasta la luna, sino que llego hasta el sol, hasta Marte, hasta el miércoles y hasta el jueves. Y voy a despegar.

Perico- (Al público). Sópleno para que se caiga.

Pampatrás- ¡No me soplen! ¡No! Cinco, cuatro, tres, dos, uno, fuego. (Se enciende el cohete, Pampatrás vuela y cae fuera del escenario). ¡Hay, hay, hay que me quemo el trasero!

Perico- ¿Dónde cayó? ¡Huy! Cayó en el castillo y se pinchó la panza... Dice palabras y palabrotas... Ya llega... Es mejor que suba. (Perico regresa a lo alto y entra en escena el rey con la bolsita del cocinero).

Pampatrás- Hay, hay, hay, me quemé la colita y la tengo paspadita. Ahora voy conseguir otro castillo y cuando lo tenga regreso y te llevo a la fuerza. Además ahora voy a quemar tu bolsito con todas las palabritas dentro.

Perico- (Baja a toda velocidad de la altura y le quita el bolsito al rey). Dame, con estas palabritas vamos a aprender a ser poetas.

Pampatrás- (Amenazante). Bajaste... Te tengo... No podrás escapar.

Perico- ¡No me atrape! ¡No me atrape!

Pampatrás- Nadie puede salvarte, nadie.

Los dos personajes salen por un lado del escenario, enseguida vuelven a entrar, el cocinero golpea a Pampatrás con su bolsita.

Perico- ¡Toma! ¡Toma! ¡Toma!

Pampatrás- ¡No lo hago más! ¡No lo hago más!

Atraviesan todo el escenario, repitiendo estas últimas líneas. Salen. Enseguida regresa Perico.

Perico- Seguro este rey no va regresar más, si lo hace este teatrillo ya no va a estar aquí, estaremos recorriendo el mundo, porque los quiero invitar a todos a dar la vuelta al mundo. Así podremos conocer más lugares, más amigos, y a lo mejor, aprendemos a ser poetas. (Entre bambalinas se escuchan relinchos. Perico observa). Es Periquin, el caballito del teatrillo (Entra el caballo). ¿Quieres venir con nosotros a dar la vuelta al mundo? ¿Sí? Entonces llévame un rato a caballo y luego yo te llevo un rato a upa.

Se dan tres momentos en los cuales Perico no puede subirse al caballito, porque éste mueve la cola y lo pone nervioso. Al fin Perico consigue subirse.

Perico- Amigos, nos vamos. Pero seguro volvemos a encontrarnos, cuando otra vez se cruce el camino de todos ustedes con el de Títeres Cachiporra. Chau amigos, los queremos mucho.

FIN.

EL GENERAL Y LA MUERTE.

Personajes:

El General.

La vieja es la muerte.

La Libertad.

La escena despojada, se ven resplandores lejanos que sugieren la guerra, el sonido refuerza esa idea. El General atisba a lo lejos, se le ve inquieto y ansioso.

Vieja- (Entra y se acerca al General). Señor..., Señor..., General. Por favor .Yo quisiera. ¿Me escucha General...? Yo quisiera... ¿Cómo decirlo...? General, no puedo más.

General- Compórtese.

Vieja- Es que yo.

General- Le recuerdo, señora, que usted se ha comprometido a hacerlo cuántas veces como sea necesario. Es más, lo hará cuántas veces sea necesario. El contrato que firmó lo establece claramente.

Vieja- General, sufro mucho.

General- Señora, usted gana mucho dinero.

Vieja- Lo sé, pero...

General- Un compromiso es un compromiso.

Vieja- Esta guerra es demasiado para mí.

General- La guerra es la guerra.



Vieja - ¡Quiero salir! (La vieja intenta salir apresuradamente de escena. El General la detiene).

General- No se mueva. Soy yo quien da las órdenes y usted obedece. Verla me da pena. Que lamentable aspecto. Creo que la vida está a punto de ganar esta partida. ¿Sabe por qué? Mi querida señora, usted está completamente reblandecida.

Vieja- (Se quita los andrajos que la cubren y se descubre como muerte). General, usted no entiende nada. ¿Sabe lo que yo hago con la miserable vida? (Avanzando sobre el General). La aplasto, la cerceno, la acabo; en una palabra, termino con ella para siempre. Yo solo siento compasión por mí, por mi dignidad de muerte.

General- ¿Qué está diciendo?

Muerte- Usted cree que solo soy una asquerosa escoba que barre la vida porque sí. Escuche bien. Mi trabajo es cosa seria. Míreme, míreme bien. Galopo en la punta de los aceros y en los caballos de fuego. Soy suave como la seda o dura y filosa como los cascos de los caballos. General, ¿entiende? Eso es perfección. ¿Qué le pasa General, por qué se puso así?

General- (Apartándose). Ya estoy bien. ¡Usted está loca!

Muerte- Estoy asqueada. Ya me voy. (Emprende rápida salida. El General va tras ella y le ruega).

General- ¡No se vaya! Por favor... Usted es una ingrata. Yo la saqué de las calles donde convivía con asesinos y malvivientes. Yo le di dignidad. Ahora todos la llaman señora. ¿Y sabe por qué? Porque ahora está al servicio de la patria.

Muerte- A mí la patria me importa un rábano.

General- Por favor, señora, no se vaya... Yo sin usted no soy nada.

Muerte- Repita eso. Es muy hermoso.

General- ¿Repetirlo? Sí, claro. Dije que yo sin usted... no soy nada.

Muerte- (Envolviendo al General). Siempre desee bailar con usted, abrazarlo, besarlo.

General- (Intenta apartar a la muerte). Ya está bien.

Muerte- Tendríamos toda la eternidad para amarnos.

General- ¡Basta! No quiero... no quiero, no quiero.

Muerte- Maldición. ¿Por qué? Si usted y yo somos la misma cosa... Ya se. Porque soy fea, por eso.

General- No señora. Es que un general solo se debe a su patria.

Muerte- ¡Miente! ¡Miente General!

La muerte intenta una rápida salida, el general la detiene suavemente. La envuelve con sus brazos y la empuja lentamente hacia abajo, se sugiere una relación sexual.

General- Por favor señora, por favor... Creo que puedo hacer algo por usted.

Muerte- General, ¿qué está haciendo? Nunca pensé que usted...

General- (Luego de una sugerente pausa) ¡Señora, ya basta! (La muerte emerge convertida en la estatua de la libertad. El General la toma suavemente por los hombros).

Muerte- (Sabiéndose hermosa). ¿Cómo me veo?

General- (Tierno). ¡Hermosa!

Muerte- Bésame General.

General- (Evitando el beso). Después. Ahora nos mostraremos al mundo.

Muerte- ¿Y mañana?

General- Mañana volvemos al trabajo.

General y la "Estatua de la libertad" parten hacia el horizonte donde se percibe que sigue la guerra.

FIN

“LAS AVENTURAS DE DON BRÍGIDO”

De Ausonia Conde.

Personajes:

Doña Azucena
Don Brígido
Señor Vivorón (La cascabel)
Sultán (El perro)
Curumeta (La gallina)
Mumucienta (La vaca)
Lili (La oveja)
Otras ovejas
El Bicho peludo
El Caballo volador

(En este caso se plantea un juego escénico, en el fondo un espacio lejano donde los personajes serán pequeños, manteniendo las proporciones de acuerdo a la perspectiva planteada, en cambio cuando se acercan al proscenio serán mucho más grandes. El escenario muestra un desierto, a lo lejos se destacan unas lomitas y el rancho de Don Brígido y Azucena. Entra el señor Vivorón, lleva sombrero y bigotes acordes a su función de presentador).

Vivorón- Respetable público, público respetable, les pido la mayor atención. Por favor... Gracias. Son ustedes muy amables, Señores tengo el honor de presentarles al gran “Teatro Cachiporra” que presentará hoy, un espectáculo maravilloso, fabuloso, increíble... imperdible. Su título: “Las aventuras de Don Brígido”. ¿Ustedes conocen a Don Brígido? ¿No lo conocen? Les voy a tener que contar. Don Brígido es un gaucho que vive allí, en ese rancho de paja y terrón junto a su hermosa mujer Azucenita. ¡Qué belleza de mujer! Pero eso no es lo que importa, lo verdaderamente importante es que Don Brígido puede hacer crecer cualquier cosa. Si cualquier cosa. Por ejemplo, si Don



Brígido va por el campo y encuentra con una plantita pequeñita así, Don Brígido le dice: plantita, plantita por qué no creces un poquitito, y al otro día la plantita crecía. Y entonces Don Brígido le decía, plantita por qué no creces otro poquitito y la plantita crecía. Y crecía y crecía y crecía. Hasta que un día, no se sabe por qué, todo dejó de crecer y este lugar se convirtió en un desierto. Desde ese día en este lugar no creció nada, pero nada más. (Surge una flor desde abajo, el público lo advierte). ¿Adónde, adónde está? (Ve la flor). Perdón, perdón. Ya lo arreglo. (Con la cola hunde la flor. La flor nace en otro lugar). ¿Adónde, adónde? (La ve). Perdón. Ya lo arreglo. (Vuelve a hundirla. La flor nace por tercera vez). Perdón. (Ahora Vivorón se come la flor). Señoras y señores, respetabilísimo público, hechas las presentaciones, comienza la función. Con ustedes los actores. Hasta luego, hasta luego y hasta luego.

(Ahora la escena se traslada a la lomita donde está el rancho. Por un extremo aparece un gallito se dirige a la ventana del rancho, canta con mucha fuerza. Sultán el perro que lo corre ladrando con fuerza. La situación se repite dos

veces, cada vez con más energía. Aparece Don Brígido en la ventana del rancho y llama a Sultán).

Brígido- Sultancito, deje de correr a ese gallito. Venga siéntese acá, vamos a conversar como dos gauchos. (Al fin Sultán se sienta junto a Brígido). Sultancito, las cosas no andan nada bien. (Sultán se sienta sorprendidamente sobre Brígido). ¿Qué hace? ¡Saque esa cola sucia...! (Sultán vuelve a sentarse en su lugar). ¿Se acuerda antes? (Se repite la acción, Sultán le pone la cola en la cara). ¡Saque esa cola sucia! (Sultán vuelve a su lugar). Le decía que la situación está muy difícil... (Otra vez Sultán le pone la cola en la cara, enojado Brígido lo saca. Sultán vuelve a su lugar, Brígido recomienza el relato, Sultán aprovecha para desaparecer). Se acuerda Sultán la belleza que era todo esto, allá los durazneros, del otro lado las frutillas y allá abajo el laguito con los patitos de colores. Y los eucaliptus eran tan altos, que cuando nos subíamos pegábamos un saltito y nos íbamos de paseo con la luna, veíamos todo desde arriba... ¿Se acuerda Sultán? (Dándose cuenta que Sultán no está). ¡Sultán! ¿Dónde anda Sultán? (Sultán viene sigilosamente y da un gran ladrido asustando a Brígido, luego se pone a aullar). Aúlle nomás, va despertar a Azucena y lo va a bañar (Sultán sigue aullando) Siga, después no diga que no le avisé.

Azucena - (Despertando, desde adentro del rancho). Brígido, ¿Dónde estás?

Brígido- ¿Dónde voy a estar? Afuera del rancho.

Azucena- Ah. ¿Tomando el fresquito?

Brígido- No. De conversación.

Azucena- ¿Y con quién estás conversando?

Brígido- ¿Y con quién va a ser? Con el Sultán.

Azucena- ¡Ah! Con el Sultán. Decile que venga para dentro que lo voy a bañar.

Brígido- (Al Sultán). Vio. Que le dije, lo va a bañar. Vaya para adentro (Sultán ser resiste). Vaya, usted es un perro valiente. (Sultán entra al rancho).

Azucena- (Solo la voz). Bájese de la cama, venga a bañarse. Le dije que se baje de la cama.

Brígido- Cuando Sultán se acuesta en la cama parece que está empollando huevos... ¿Oíste lo que dije Azucena?

Azucena- ¿Qué dijiste?

Brígido- Dije huevos.

Azucena- ¿Y?

Brígido- Vamos a hacer una tortilla de papas.

Azucena- ¡Ah! ¿Si? ¿Con qué huevos?

Brígido- Llamá a la Curumeta.

Azucena- Brígido, la Curumeta hace años que no pone un solo huevo.

Brígido- Mujer, hay que conversar.

Azucena- Seguro, vos lo arreglás todo conversando.

Brígido- Seguro que sí. Sultán vení que tenemos que encontrar a Curumeta.

Azucena- Sultán no te escapes que estás todo enjabonado. Sultán.

Brígido- (El perro sale del rancho). Sultán buscala en los pajonales, yo no voy porque me pincho el trasero.

(Sultán se pone a buscar a Curumeta. Ladra avisando a Brígido que ya la encontró. La gallina Curumeta asoma la cabeza en la mitad del proscenio. Aparece Brígido en el proscenio pero aún no vió a la gallina. Escucha su cacareo y poco a poco se acerca al lugar donde Curumeta está escondida. La gallina sale de pronto asustando a Brígido).

Brígido- Mire el susto que me pegó... Curumetita, le tengo que pedir un favor. La situación está muy mala. Con Azucena queremos hacer una tortilla de papas. ¿Usted podría poner unos... quinientos huevitos? (Curumeta sale despavorida, Brígido la ataja). No se vaya. Está bien son mucho. ¿Usted podría poner un huevito? (Curumeta accede). ¿Se acuerda cómo hacía para poner los huevitos? (Al público). Es que está muy viejita. Yo le voy a hacer recordar. Ponía las alitas así y empezaba a hacer cocorocó, cocorocó y pluf ahí estaba el huevito. (Curumeta mira a ver si Brígido puso el huevo). ¿Qué se piensa? ¿Que yo voy a poner un huevo? Usted tiene que poner... Voy a mirar para el otro lado para que no le de vergüenza. (Al público). Ya puso, ya puso. (La gallina niega con la cabeza). Ponga de una vez que los amigos están mirando. (La gallina comienza a bailar. Brígido un poco enojado). ¿Qué está haciendo? Déjese de bailar y ponga un huevo. No la voy a dejar ir más a los bailes. (Ahora si Curumeta pone un huevo). Puso, puso, la gallinita puso.

(Por debajo del proscenio sale un gran globo). Pero qué se piensa, que esto es un cumple. Me está tomando el pelo. (Curumeta enojada revienta el globo. Brígido también desaparece y enseguida aparece junto al rancho).

Brígido- Hay, hay, hay, que susto me dio la gallinita. Es que todo me sale mal, no consigo hacer nada bien. Es como dice el dicho, "cuando uno se quema con leche ve una vaca y llora y llora y llora" (Como haciendo un gran descubrimiento en su cabeza). ¿Oyeron lo que acabo de decir? Dije vaca, dije vaca. Azucena, Azucenita dije vaca, dije vaca.

Azucena- ¿Qué estás diciendo, hombre?

Brígido- ¡Dije vaca! Y el que dice vaca dice leche y el que dice leche dice arroz con leche, dice crema doble, dice heladito.

Azucena- ¿El hombre va a ir al súper?

Brígido- Que voy a ir si no tengo ni un peso. Llamé a la Mumucienta.

Azucena - ¿A la Mumucienta? Vos estás loco.

Brígido- Llamala que le voy a hablar.

Azucena- Usted arregla todo conversando.

Brígido- Y sí. (Brígido entra al rancho y saca la Mumucienta tirando de la cola). Mumucienta, quietita que le voy a hablar. (La vaca da la vuelta y le pone la cola en la cara). Pero mire si voy a hablar con una cola sucia. (Brígido da la vuelta para estar de frente con Mumucienta y vuelve a ocurrir lo mismo). Dale con la cola sucia, así no se puede. Si no se queda quietita le doy chas, chas en la cola. (Ahora si la vaca queda de frente a Brígido). Mumucienta, con Azucena queremos preparar un poco de arroz con leche. ¿Usted podrá darnos unos litritos de leche? (Como que Mumucienta se enoja y avanza sobre Brígido). Tranquila la vaquita nos se ponga así, (Mumucienta revolea la cola). Tranquilita, apague el ventilador. Agacha cabeza, agacha cabeza. (La vaca se tranquiliza. La situación se repite otra vez). Pare, pare, pare. ¿Se acuerda cuando era chiquita? Yo le daba la mema y le cantaba aquella canción de... (Cantando). Tengo una vaca lechera, no es una vaca cualquiera, me da leche merengada, es una vaca tarada... (Brígido se da cuenta de lo que dijo y sale corriendo, la vaca lo persigue). ¡Ay, ay, ay la vaca me agarra, la vaca me agarra! (Salen por un lado, entra Brígido y no viendo a la vaca comenta): Ya se cansó la vaquita, no me persigue más. (Mumucienta se asoma sin que Brígido la vea, el público la ve). ¿Qué está la vaca? No. Mire si va a estar. (Cuando la descubre Brígido corre con la vaca detrás de él, salen por el otro lado. Entra Brígido y se da una situación similar. Otra vez ve la vaca lo persigue.

Brígido se asoma convencido de que la vaca ya no persigue. Ahora Mumucienta le da un cabezazo que lo hace volar por los aires.

Brígido - Ay, ay, ay, como duele. Me rompió los fundillos y se me ven los calzoncillos. Azucena, Azucenita se me ven los calzoncillos.

(Aparece en escena Don Vivorón).

Vivorón- Don Brígido, Don Brígido. Que mal se le ve.

Brígido- ¿Por qué no seguís tu camino, Vivorón asquerosiento?

Vivorón- Con gusto, después que le diga que da tristeza verlo. Créame, no es lo que se espera de un héroe tan famoso como usted. Deje esta historia antes de seguir pasando vergüenza.

Brígido- ¿Qué estás diciendo?

Vivorón- Vaya tranquilo, yo me hago cargo de todo.

Brígido- ¿Por qué no te vas para tu cueva?

Vivorón- Cuando me necesite no deje de llamarme, estoy para ayudarlo.

Azucena- (La voz de Azucena interrumpe la escena). ¿Qué está pasando ahí?

Vivorón- Huy es Azucenita, que mujer.

(El Vivorón desaparece en su cueva. Don Brígido se sienta junto al rancho muy dolorido. La mujer que ve la escena por la ventana del rancho sale y se acerca a Don Brígido).

Azucena- Brígido, ¿Qué son esos gritos?

Brígido- Me agarró la Mumucienta me rompió los fundillos y se me ven los calzoncillos.

Azucena- ¡Hay! Cómo estás hombre. Hay que coserte.

Brígido- Yo no sé por qué hizo eso la vaquita.

Azucena- Brígido, Mumucienta no es una vaquita.

Brígido- ¿Y qué es?

Azucena- Un toro.

Brígido- Pah. Que equivocación. Azucenita, yo también te tengo que decir algo.

Azucena- ¿Qué cosa?

Brígido- Que le digamos a la Curumeta y al Mumuciento que agarren sus cosas y se vayan por el camino. Ya no tenemos nada para darles de comer.

Azucena- Brigidito, ¿vos me estás hablando de la Curumetita?

Brígido- Y si...

Azucena- ¿Y del Mumucientito...?

Brígido- Sí mujer.

Azucena- ¿Usted quiere dormir esta noche afuera del rancho?

Brígido- ¡No! Que me da miedo.

Azucena- Entonces no me vuelva con esas historias... Echar a la Curumeta y al Mumuciento, no quiero escuchar más ese disparate...

Brígido- Azucenita, no te enojas, yo no quise decir eso... Con lo que yo quiero esa mujer y se enoja conmigo.

(Entra volando una tijereta, Sultán la viene persiguiendo).

Brígido- Sultán, deje tranquila esa tijereta... No corra esa tijereta... No siga con la tijereta... (Al mismo tiempo Sultán se lleva a Brígido por delante. Tijereta y Sultán salen de la escena. A Brígido se le ocurre una idea). Dije tijereta, Azucena dije tijereta. Te das cuenta tijereta.

Azucena- ¿Y?

Brígido- Y el que dice tijereta dice tijera y el que dice tijera...

Azucena- ¿Qué?

Brígido- Ya está, ya lo tengo... Todo está arreglado.

Azucena- Otra vez.

Brígido- Ya sé lo que voy a hacer.

Azucena- (Azucena desde el rancho). ¿Qué vas a hacer, Brígido?

Brígido- ¿Qué es lo que no hay por aquí?

Azucena- No sé. ¡Tantas cosas!

Brígido- Ya se mujer, pero pensé en algo muy necesario.

Azucena- Que no sé.

Brígido- Peluquería, lo que no hay es peluquería. (Ataque de risa de Azucena).

Azucena- Así que el hombre va a poner peluquería en la mitad del campo.

Brígido- Venga Sultán, vamos a buscar un buen lugar para poner la peluquería. (Sultán va sobre proscenio para encontrar el lugar adecuado para la peluquería, cuando lo encuentra llega Brígido al cual el lugar le parece perfecto). Que lindo lugar, tiene de todo. Tijeras, peines, secador de pelo. Cuidado con la navaja que corta. Y lo mejor tiene el sillón que gira. Sultán, ¿quieres dar una vueltita? ¿Sí? Despacito... (Sultán da una vuelta). Y ahora, ¿más rápido? ¿Sí? (Brígido hace girar a Sultán muy rápido, esto hace que se vaya enterrando en el piso. Brígido se desespera). Sultán parece va derecho al centro de la tierra... Sultán no siga va a salir del otro lado de la tierra, en la China. Y lo peor, los chinos se comen los perritos con papas fritas. (Brígido se desespera, piensa que nunca más verá a su perro). Me quedé sin mi perrito, nunca más lo voy a ver. (Sultán brota del piso y se queda inmóvil sobre proscenio. Brígido lo ve). Es el Sultán, es el Sultán... Pero está muertito. (Cuando Brígido no está mirando Sultán mueve la cola, esto posibilita que el público le avise a Brígido que Sultán está vivo). ¿Qué mueve la cola? No la mueve. Está muertito. (Llora, entonces la acción se repite. A la tercera vez Brígido descubre que Sultán mueve la cola. Se dirige al público). Se hace el muertito, voy a aprovechar para cortarle el bigotín. (Cuando Brígido está a punto de cortarle el bigote Sultán se incorpora y sale corriendo hacia el rancho). No se escape Sultán, mire que me salió maula. Azucena, ¿no quiere que le corte los pelos?

Azucena- (Respondiendo desde adentro del rancho). ¿Qué dijo?

Brígido- ¿Si quiere que le corte los pelos?

Azucena- A mí los pelos no me los toca nadie. ¿Por qué no se corta su bigotín?

Brígido- Mire si me voy a cortar un bigotín, tan lindo.

(Brígido desilusionado no sabe que hacer, en ese momento entra el bicho peludo, el público le advierte y Brígido ve al bicho peludo).

Brígido- Don bicho peludo venga... ¿Quiere que le corte los pelos? Si se los corto y en vez de bicho peludo va a ser un bicho pelado... Clavado que se consigue de novia una lombriz... ¿Qué le parece? (El bicho peludo no responde y avanza sobre Brígido). Huy, me quiere picar... Don bicho, le corto los pelos y no le cobro nada. (El bicho peludo continúa avanzando sobre Brígido). Me quiere picar en serio... Bueno contésteme de una vez. ¿Le corto, sí o no?

Bicho peludo- (Gritando). ¡Noooo!

(Se va. En ese momento hace su entrada una pelota de lana. Brígido no entiende bien que es).

Brígido- ¿Qué es esto? ¿Una ovejita? ¿Y cuál es la parte de adelante y cuál la de atrás? ¿Señora ovejita, quiere que le corte la lana?

Ovejita- BEEEEEEEE.

Brígido- ¿Qué dijo? ¿Que sí? (Brígido le corta la lana con su tijera, descubriéndose una hermosa ovejita). Pero si es la Lili, que linda que está. Bueno, ¿qué le parece? Ya que quedó tan bonita, me podría abonar por el trabajo. ¿Me va a abonar?

Ovejita- BEEEE.

Brígido- Dijo que sí. Abone nomás... (Brígido pone la mano y la ovejita le hace caca en ella). Pero que me hizo Lili, yo le pedí que me pagara por el trabajo y usted... Bueno, la culpa es mía. Mire si la ovejita va a tener bolsillo para llevar plata. (La ovejita se va. Viendo el desastre grita hacia el rancho). Azucena, alcánceme la escoba y la pala.

Azucena- ¿Va a barrer el campo ahora?

Brígido- Voy a barrer la lana.

Azucena- ¿Qué dijo?

Brígido- Dije lana.

Azucena- Para, para, para. Junte toda esa lana y tráigala para el rancho.

Brígido- ¿Para qué?

Azucena- ¿Cómo para qué? Tengo una idea.

Brígido- ¿Tenés una idea?

Azucena- ¿Qué te pensás? ¿Qué las mujeres no tenemos ideas?

Brígido- No, no, no dije eso. Está bien ya llevo la lana.

Azucena- Apurate que tenemos mucho trabajo.

(Brígido va hacia el rancho).

Brígido- Sultán venga. Ve aquellos puntitos blancos. Son las hermanitas de Lili, traiga esas ovejitas para el rancho, que le vamos a cortar la lana.

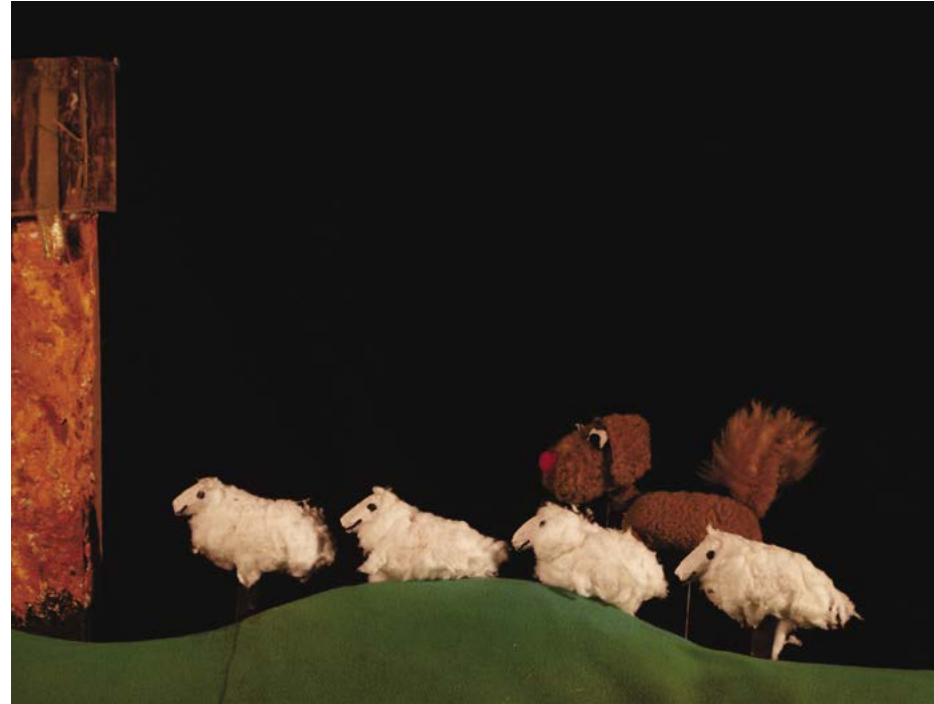
(Sultán arrea tres grupos de ovejas al rancho, llegan llenas de lana y salen peladitas. Todo esto apoyado en la música de acordeón. Enseguida Brígido se dirige a proscenio con tres madejas de lana teñida, las va dejar ahí para que durante la noche se sequen).

Brígido- Que belleza. Esta la tiñó con jugo de remolacha (la roja), esta otra con rayos de sol (la amarilla), y esta con un pedacito de nube (la blanca). Para mañana van a estar bien secas. Ahora vamos a divertirnos que ya trabajamos bastante.

(La escena termina con todos los personajes bailando. Se hace la noche.

Brígido y Azucena dialogan por la ventana mirando las estrellas)

Brígido- El cielo está llenito de estrellas. Parece que nos saludan.



Azucena- Ya sale la luna.

Brígido- Allá está la Cruz del Sur. Vamos a descansar que mañana tenemos mucho trabajo. Y antes de dormir, ¿no me darías un besito?

Azucena- ¿Un besito? Mejor te doy dos.

Brígido- Dos besitos. Hay mamita.

(A la mañana el gallo se encarga de despertarlos, Brígido va a recoger las madejas de lana y descubre que no están).

Brígido- Azucena, ¿vos guardaste la lana?

Azucena- ¿Qué decís Brígido?

Brígido- Si guardaste la lana.

Azucena- Hay, Brígido. Ya te olvidaste donde la pusiste.

Brígido- Yo la puse acá y acá no está.

Azucena- Brígido, ¿dónde la escondiste?

Brígido- No me diga eso.

Azucena- ¿Sabés por qué hacés eso? Porque era mi idea y no la tuya. Las mujeres también tenemos ideas.

Brígido- No me diga eso. (Azucena entra al rancho). ¿Por qué me tiene que pasar siempre lo mismo? Con lo que yo quiero esa mujer.

(Brígido que no tiene consuelo, llora sobre proscenio, entra en escena el Vivorón que toca en la espalda a Brígido).

Brígido- (Viendo a Vivorón). ¿Qué hacés por acá Vivorón asquerosiento?

Vivorón- Solo vengo a ayudarlo.

Brígido- ¿Ayudarme?

Vivorón- Usted está muy viejo, ya no sirve para esta historia. Se tiene que ir.

Brígido- (Al público). Tiene razón. Mejor me voy para siempre. Despídame de todos. Muchas gracias... Sabe. Yo pensaba que era un Vivorón asqueroso, pero me equivoqué, es un amigo. Déjeme que le dé un abrazo de amigo.

Vivorón- ¿Es necesario?

Brígido- Claro que sí. (Lo abraza y después le aprieta el cogote, es entonces que de la boca aparecen unas hebras de lana).

Brígido- ¿Y esto qué es?

Vivorón- No sé.

Brígido- Parece una hebra de lana.

Vivorón- Es hilo dental.

Brígido- ¿Hilo dental? (Mirando adentro de la boca de Vivorón). Así que te tragaste la lana y te tragaste la laguna con los patitos y los árboles y las frutillas. Te tragaste todo. Ahora vas a ver lo que hace Don Brígido con su palote de ñandubay.

(Se inicia la lucha de la historia, donde Don Brígido y el Vivorón cada uno con un gran palo se pelea, casi en una especie de danza. Cuando la lucha se traslada hacia el fondo de la escena Don Brígido es un muñeco pequeño, mientras la serpiente conserva su tamaño lo cuál le da al enfrentamiento perfil épico. Al fin Vivorón se traga a Brígido. Azucena desesperada ataca Vivorón venciénolo. Enseguida rescata a Brígido de la panza del bicho).

Azucena- ¿Adónde estás Brígido?

Brígido- Estoy en la panza del bicho.

Azucena- ¿Y para qué estás en la panza?

Brígido- Me comió. Ayúdame a salir. (Al fin Brígido consigue salir de la panza).

Brígido- Creo que me voy a tener que dar un baño.

Azucena- ¿Un baño? Te vas a tener que dar como diez.

Brígido- Azucena, mirá para adentro de la panza del bicho.

Azucena- No quiero ir a la panza.

Brígido- Que mires.

Azucena- ¿Qué mire? ¡Ahí está la lana!

Brígido- Y no solo la lana. Están los árboles y la laguna y todo el paisaje.

Azucena- ¡El Vivorón se había comido todo!

Brígido- Yo lo voy a sacar.

Azucena- No Brígido, es peligroso.

Brígido- Ahí voy... (Baja a la panza del bicho y sube con una madeja de lana).
La vas a tener que lavar.

Azucena- ¡Se hizo un ovillo! Llévala para el rancho.

(Brígido baja otra vez y sube con otra madeja y la hace rodar hacia el rancho).

Brígido- Ahí va. (Sube con la tercera madeja) ¿Con esto te va a alcanzar?

Azucena- (Desde el rancho). Ya estoy tejiendo. Mirá a ver qué te parece.

(Por la ventana del rancho saca un tejido con malvones).

Brígido- ¡Azucena! Qué belleza de malvones. Más lindos que los que habían cuando éramos novios.

Azucena- Pero esto no es todo.

Brígido- ¿Hay más?

Azucena- (Saliendo a un lado del rancho) ¿Te acordás qué había acá?

Brígido- No me voy a acordar. Ahí estaban las frutillas maduras.

Azucena- (Despliega el tejido con las frutillas). ¿Qué te parece? (Yendo al otro lado del rancho). ¿Y aquí que habían?

Brígido- Los durazneros. (Azucena los despliega). Están preciosos. Pero mirá que yo también estuve tejiendo.

Azucena- ¿Vos tejiendo?

Brígido- Aprendí mirándote. (Brígido despliega su tejido sobre proscenio). Hice el montecito de eucaliptos y la laguna.

Azucena- Seguro van a regresar los patitos de colores... Brígido, tengo otra sorpresa para vos.

Brígido- ¿Para mí?

Azucena- ¡Sí! Decime. ¿Qué fue lo que siempre quisiste y nunca pudiste tener?

Brígido- Dejame pensar... Ya sé, un caballo.

Azucena- Te estoy tejiendo un caballo.

Brígido- Quiero verlo ya. (Brígido corre hacia el rancho muy emocionado).

Azucena- ¿Te gusta? Pero este no es un caballo común.

Brígido- ¿Por qué?

Azucena- Porque tiene alas.

Brígido- Decile que vuele.

Azucena- Es muy chiquito, todavía no sabe.

Brígido- ¿Y quién le va a enseñar?

Azucena- No sé. (En ese momento entra una mariposa). La mariposa le puede enseñar.

Brígido- Mirale la cara, es el bicho peludo que se convirtió en mariposa.

Azucena- Doña mariposa, venga a enseñarle a volar al caballito. (La mariposa entra en el rancho).

Brígido- Mirá Azucena, ya está aprendiendo. Abrí grande la puerta del rancho para que salga.

(Un gran caballo volador sale por la puerta de atrás del rancho y se dirige a la platea).

Brígido- Azucena, esta noche salimos a volar en el caballito volador.

Azucena- Vamos a visitar a todos los amigos. Por favor miren hacia el cielo lleno de estrellas, que por ahí vamos a pasar.

(El caballo volador regresa al rancho).

Brígido- Es la primera vez que vuela. Está cansado.

Azucena- Que duerma un rato en la cama.

Brígido- Gracias Azucena, es el mejor regalo que he recibido. Decime: ¿Antes de ir a dormir, no me darías dos besitos?

Azucena- Mejor te doy tres.

Brígido- Hay mamita. Amigos, nos volvemos a ver inventando otra historia.

Azucena- Los queremos mucho.

FIN



La madre de todos los animales.

Personajes:

Agustina la niña.

Manuelita la abuela.

Ratón Pérez.

Trompita el elefante.

Perro-gato.

Pájaro de colores.

El señor del circo.

Mamá de Trompita.

Mamá del ratoncito.

Mamá del pájaro.

Escenario: la escena se desarrolla sobre una mesa de dos metros de largo. Allí las escenografías se arman y desarmen con mecanismos que permiten hacerlas aparecer y desaparecer desde abajo.

La primera escena ocurre en el dormitorio de la niña. Las subsiguientes son escenarios que representan a los distintos cuentos del libro que la niña va recorriendo.

Sobre la mesa se despliega y pliega una pantalla de sombras asemejando una página del libro en blanco.

Escena I

(Habitación de la niña, vemos la cama, mesita, silla y el libro de cuentos. Todo es muy austero a la vez que cálido. Entra el perro y jugando termina acostándose en la cama).

Abuela- Totó, ¿dónde estas? (el perro baja inmediatamente de la cama y se esconde) Pero mire, la silla tirada. Seguro que fue este perro. ¡Totó!. Qué cosa este perro. (Sale la abuela y el perro vuelve a la cama). Totó, ¿se puede saber dónde te metiste? (El perro se esconde nuevamente y entra la abuela). ¿No

estarás debajo de la cama? (Luego de un juego de escondidas lo descubre)
¿Qué haces adentro del cuarto? Siempre lo mismo, siempre lo mismo. Bueno, vaya que ya tiene lista su comidita. (El perro sale ladrando). Que increíble. Toda la cama llena de pelos.

Niña- (La niña llega corriendo y gritando). Abuela llegué, no te preocupes, ya comí en lo de Florencia, ah, y ya hice los deberes, si. ¿Sabes que Federico le sacó la lengua a la maestra? ¡Sí! Y la maestra lo puso en penitencia. Ah. Y la maestra nos dijo que para el viernes tenemos que llevar un libro de cuentos y yo voy a llevar este libro. Abuela, léeme un cuento. Dale... abuela... Dale.

Abuela- Estoy muy cansada, ya es tarde y es hora de dormir.

Niña- Por favor abuela... acá tenes el libro. Un cuentito.

Abuela- Está bien, está bien. ¿Cual leemos?

Niña- Cualquiera.

Abuela- A ver, a ver, el cuento de la vaca y el sapo.

Niña- Nooo, ese me aburre. Léeme otro.

Abuela- ¿Cuál?

Niña- Cualquiera.

Abuela- Entonces el del gato con botas.

Niña- Hoy no tengo ganas. Otro.

Abuela- ¿Pero cuál Agustina?

Niña- Hay abuela, cualquiera.

Abuela- ¿El del Ratón Pérez?

Niña- ¡Sí! Dale, ese, el del ratoncito Pérez. Que cuando a la niña se le cae su diente de leche lo pone debajo de la almohada. Entonces el ratoncito toma

su bicicleta voladora y en un periquete coloca la monedita debajo de la almohada de la niña (todo esto lo cuenta haciendo la pantomima de lo que haría el ratón).

Abuela- Agustina si lo sabes de memoria, ¿para qué lo voy a leer?

Niña- Abuela, no es lo mismo. Cuando lo estás leyendo, cierro los ojos y me imagino estar ahí. Dale Abu.

Abuela- Esté bien (la abuela toma el libro y se dispone a leer) "Las aventuras del Ratón Pérez".

Niña- Abuela esperá un poquito así puedo ver los dibujos (se acomodan). Así está bien.

Abuela- Una niña llamada María tenía un diente flojo, muy flojo, estaba a punto de caerse. Para ayudarlo la niña pegó un tironcito y zas el diente salió, se escuchó un ¡hay! A pesar del dolorcito la niña estaba feliz porque sabía que esa noche el Ratón Pérez la visitaría para llevarse el diente y dejarle una moneda bajo la almohada....

Niña- Abuela, ¿por qué se llama Ratón Pérez?

Abuela- Bueno, la mamá le puso así.

Niña- ¿Y dónde está la mamá?

Abuela- No sé, en el cuento no aparece.

Niña- Ah....

Abuela- Después la niña se durmió, el ratoncito llegó en su bicicleta voladora y a la mañana siguiente...

Niña- ...la moneda estaba bajo la almohada. Abuela me parece que tengo un diente flojo.

Abuela- Déjate quieto ese diente que ya se te va a caer.

Niña- Léeme otro.

Abuela- Bueno, el último y te dormís. A ver. A ver... El del barco de papel...

Niña- No, ese no, otro.

Abuela- ¡Pero cual Agustina!

Niña- Cualquiera.

Abuela- El de la pulga saltarina....

Niña- Noooo... ese es muy cortito.

Abuela- Bueno agustina. Decime cual.

Niña- Abuela, Cualquiera.

Abuela- El del circo.

Niña- No, ese es muy triste.

Abuela- ¿Entonces cual Agustina?

Niña- Hay abuela, leeme cualquiera.

Abuela- El del elefante trompita...

Niña- ¡Siiii!, ese, dale, dale.

Abuela- El último.

Niña- El último.

Abuela- Trompita era un elefante pequeño que hacía música con su trompa-trompeta.

Niña- ¿Abuela, por qué se llama Trompita?



Abuela- Y Agustina, la mamá le puso Trompita.

Niña- Y en el cuento, ¿tampoco aparece la mamá de Trompita?

Abuela- Tampoco aparece la mamá de trompita en este cuento.

Niña- Bueno...

Abuela- Al anoecer, en el bosque, los animales no podían dormir porque le tenían miedo a la oscuridad. Era ahí cundo aparecía Trompita con sus canciones para arrullarlos, entonces todos se ponían felices, el miedo desaparecía y se dormían. Cuando despertaban el sol ya estaba asomándose tras los árboles.

Niña- ¿Me cantas una canción de Trompita?

Abuela- Agustina, yo no sé.

Niña- Si sabes (la abuela canta la canción de Trompita, luego de un momento la interrumpe) Abuela, ¿Dónde están las mamás de los animales?

Abuela- (sorprendida) No sé.

Niña- ¿Están en el libro?

Abuela- No se ven (revisando las ilustraciones del libro).

Niña- Fíjate bien.

Abuela- No Agustina, no están.

Niña- Que raro. Me gustaría conocerlas.

Abuela- A dormir, mañana hay que ir a la escuela.

Niña- Hasta mañana Abu (la abuela arropa a la niña y le da un beso)

Abuela- Totó... Te estoy mirando. ¿Cómo entraste? Inmediatamente para afuera. Afuera...

(La abuela salió en puntas pie para no despertar a Agustina, pero la niña no estaba dormida. En verdad quería conocer a las mamás de los animales, se levantó sigilosamente de la cama y se acercó al libro. Lo abre y lo observa).

Niña- ¿Donde estarán, donde estarán? Tienen que estar ahí. Seguro que si entro en el libro las puedo encontrar. Tengo que entrar a este libro. (Aparece la luna). ¡Luna lunita! Qué linda que estas. Me podrás decir ¿cómo hago, cómo hago para entrar en el libro? Ya sé, ya sé, como cuando la abuela me lee los cuentos... Cierro los ojos y estoy ahí. (Cierra los ojos y comienza a contar). "Había una vez una niña que se llamaba María y tenía un diente flojo..."

Escena II

(La cama, la silla y el libro desaparecen y surge del piso la casa del Ratón Pérez)

Niña- Paaaa... La casa del Ratón Pérez... y su bicicleta voladora... Y la bolsita donde se lleva los dientes. ¡Estoy en el libro! ¡Ratón Pérez! ¡Ratón Pérez! ¿Dónde estás?

(El ratón cruza la escena rápidamente sin advertir a la niña).

Niña- ¡Ratón Pérez!, ¡Ratoncito!

(El ratón vuelve a cruzar en sentido contrario).

Niña- ¡Hey, ratón!

Ratón- ¡No puedo encontrarla!, ¡no puedo encontrarla!

(Continúa su alocada carrera).

Niña- ¿Que es lo que no puedes encontrar?

Ratón- No aparece, estoy seguro que estaba por acá.

Niña- ¿Pero qué es lo que buscas?

Ratón- No, no, no. (Muy desanimado). ¿Qué voy a hacer ahora?

Niña- Mirá, tengo un diente flojo. (El ratón la mira triste).

Ratón- Qué no se te vaya a caer a ahora (le respondió angustiado Ruperto).

Niña- ¿Por qué?

Ratón- Tengo que llevarle una moneda a un niño chino, que se le cayó su primer diente de leche... Y se me acabaron las monedas

Niña- ¿Qué se te acabaron las monedas? ¿Cómo es posible?

Ratón- Yo tenía una cueva llena de monedas y ahora está vacía.

Niña- Siempre creí que los ratones fabricaban las monedas.

Ratón- Las fabricamos, pero yo todavía no sé fabricarlas.

Niña- ¿Y quién sabe?

Ratón- Mi mamá.

Niña- Es como con mi abuela cuando hacemos galletitas, yo todavía no me acuerdo muy bien de la receta. Solo hay que preguntarle.

Ratón- Hace mucho que no veo a mi mamá.

Niña- Bueno, entonces hay que esperarla.

Ratón- Sí.

(Se sientan a esperar)

Niña- ¿Ya vino?

Ratón- ¿Quién?

Niña- Tu mamá.

Ratón- No.

Niña- ¡Ah, bueno! ¿Y ahora?

Ratón- ¿Qué?

Niña- Si vino.

Ratón- ¿Quién?

Niña- Tu mamá.

Ratón- No.

Niña- ¿Ya llegó?

Ratón- ¿Quién?

Niña- Si llegó tu mamá.

Ratón- Todavía no.

Niña- ¿Vamos a buscarla?

Ratón- No puedo, tengo que entregar esta moneda. ¡Huy!, no tengo moneda...

Agustina- No te preocupes, te presto la que me dio mi abuela para la merienda... Además yo voy a buscarla. Quiero conocerla.

Ratón- Gracias Agustina, ayúdame con la bici, dame un empujoncito. ¡Encontra a mi mamá! Te quiero mucho. (El ratón sale volando en su bicicleta).

Niña- ¿Donde podrá estar? Quizá se equivocó de cuento.

(Entra un sillón volando).

Niña- ¿Qué es esto? ¡Qué raro! Parece un sillón. (Se sienta. El sillón se mueve). ¡Se movió! No, me pareció. (Se sienta de nuevo y se sacude otra vez). Estoy segura que se movió. (Lo toca y el sillón maúlla). ¿Un sillón que maúlla? (Lo toca nuevamente y el sillón ladra). ¿Un sillón que maúlla y ladra? (El sillón se despliega y se transforma en gato). Hola. ¿Vos quien sos?

Gato- ¡Guau!

Niña- Ha, sos un perro.

Gato- ¡Miauuuu!

Niña- Entonces sos un gato.

Gato- ¡Guau!, ¡muuuuu!

Niña- Entonces... entonces sos el perro-gato... Qué lindo. Qué cola más larga. (Le desenrosca la cola y el perro-gato se estira). Qué divertido. Dígame perro-gato. ¿Usted no vio a la mamá del Ratón Pérez?

Gato- Miauu.

Niña- Que raro. Tal vez equivocó el camino y terminó en algún otro cuento.

Gato- Miauuuu. Miauuu.

Niña- No lo sé. Pero el que queda a la vuelta de la página es el del "Elefante Trompita". Capaz que está ahí.

Gato- Miaaaaauuu.

Niña- ¿Usted sabe cómo llegar?

Gato- Miau.

Niña- Qué bien, pero despacio que nunca anduve en perro-gato. No vayas tan rápido... Pará...

(**Salen** la niña y el gato).

Escena III

(Aparece la escenografía del bosque, el sol comienza a bajar y Trompita lo impulsa hacia arriba con su trompa).

Trompita- ¡Que no caiga! ¡Que no caiga! (Pasa corriendo de un lado al otro impulsando al sol hacia arriba. Entra la niña).

Niña- Hola Trompita.

Trompita- Hola Agustina. ¡Que no caiga!

Niña- ¿Qué no caiga qué?

Trompita- ¡Que no caiga!

(La niña se pone a jugar con Trompita empujando al sol hacia arriba).

Niña- Pará que me subo en este árbol.

Trompita- Si, lo importante es que no caiga.

(La niña y trompita juegan con el sol el cual sube, pero luego vuelve a bajar. Tras varios intentos el sol baja y se hace la noche).

Trompita- Hay, no... Se hizo la noche... Qué tristeza...

Niña- ¿Tristeza? Trompita, llegó la noche. El momento más divertido del cuento, cuando todos podemos escuchar tu música.

Trompita- ¿Mi música? Hay, hay, hay...

Niña- ¿Qué pasa con la música?

Trompita- Se fue.

Niña- ¿Cómo que se fue?

Trompita- En verdad no se fue.

Niña- No entiendo.

Trompita- Me olvidé

Niña- ¿Te olvidaste?

Trompita- Yo sabía muchas canciones, pero como soy chiquito me olvido si no me las recuerdan.

Niña- ¿Quién te las recuerda?

Trompita- Mi mamá todas las noches me las cantaba antes de dormir.

Niña- ¿Dónde está tu mamá?

Trompita- No estoy seguro. Hace tiempo que no la veo.

Niña- ¿Así que no sabes dónde está tu mamá? Qué raro. Recién estuve con el Ratón Pérez y tampoco sabía dónde estaba su mamá...

Trompita- No.

Niña- Tenemos que buscarla también.

Trompita- Si, pero mis amigos necesitan la música.

Niña- No te preocupes, yo me encargo buscar a tu mamá.

Trompita- ¿De veras?

Niña- Si, y la música la podemos inventar, mirá, puede ser algo así: tururú tu ti tu...

Trompita- Hay Agustina, ¡eso no es música!

Niña- ¡Si, mirá! Algo como: turiratuuuu ti ta tuuuu...

Trompita- Que gracioso, pero no es música.

Niña- ¡Sí, proba! Tutiratuuu ta ti ta tu.



(El elefante comienza a hacer sonar su trompa al ritmo de la canción que acababa de escuchar).

Niña- ¡Viste que podías!

Trompita- Sí, pero ¿si me olvidó?

Niña- si te olvidas inventas otra. Ahora voy a buscar a tu mamá.

Trompita- Y yo a tocarles esta música a los animales. Esta noche no van a tener miedo. Y que mi mamá venga pronto... (Trompita sale tocando su música. La escenografía baja)

Niña- Tengo que seguir el viaje para encontrar a la mamá del ratón Pérez y la mamá de Trompita.

(Entra el gato)

Gato- Miauuuu.

Niña- Hay Perro-gato, que problema, Trompita tampoco encuentra a su mamá.

Gato- Miau...

Niña- Perro-gato, date vuelta ¿Podes hacer lo mismo de la cabeza con la cola?

Gato- Miauu, miauuuu.

(La niña se sube al lomo del perro-gato, este se estira y la niña sube a las alturas)

Niña- Huy, de aquí puedo ver todo. Pero no veo ni a la mamá del elefante ni a la mamá del ratón. Allá está el cuento del "Pájaro de los colores" Vamos allá, tal vez pueda decirnos si vio algo. Arre perro-gato.

Gato- Miau.

(La niña y el perro-gato salen juntos).

Escena IV

(Sube la escenografía del pájaro de colores. La misma está completamente blanca, sin un solo color. Agustina busca al pájaro de colores).

Niña- Pájaro de colores, Pájaro de Colores... ¿Qué sucedió aquí? ¿Dónde están los colores? ¿Y el mar?

(Detrás de una colina apenas podemos ver al pájaro completamente blanco).

Pájaro- Shhhh.

Niña- ¡Pájaro! ¿Qué sucedió aquí? Tampoco está tu mamá. No te preocupes, yo la voy a encontrar. Aquí tengo una crayola azul de la escuela. ¿Podrías pintarnos el mar? Así con el perro-gato navegamos hasta los otros cuentos, así buscamos a las mamás. Gracias pájaro. Perro-gato, vamos perro-gato.

(La niña sale y el pájaro comienza a volar. Dibuja el mar y en él aparecen los peces, luego la niña que va en un barquito de papel junto al gato-perro. Luego la escenografía se va).

Escena V

(Cuando el mar desaparece un camión, con el letrero de circo entra. De él se baja el presentador anunciando a toda voz el comienzo de la función. Dos ayudantes arman la arena. El presentador anuncia el acto de los "Hermanos Brasosky". Dos hermanos en un trampolín se impulsan mutuamente dando saltos cada vez más altos rematando la acrobacia con saltos mortales, doble mortal y hasta triple mortal, luego comienzan a entrar los otros hermanos, que al saltar sobre el trampolín arman una pirámide humana. El último "Brasosky" que remata la pirámide cae y todos los hermanos detrás de él. Uno de ellos los amontona y cual paquete se los pone todos al hombro saliendo de escena. A continuación el presentador indica que es el momento del hombre bala, un acto que llevará a este hombre hasta la parte más alta de la carpa. Un gran cañón es introducido por el valiente artista, se introduce por la gran boca y espera a la cuenta del uno, dos y en ese momento detiene la cuenta con un chistoso pitido. El presentador traduce tales sonidos indicando que el hombre no solo irá hasta lo alto de la carpa, sino que la atravesará y llegara hasta las nubes. Se comienza nuevamente la cuenta y al llegar al "dos" el hombre bala interrumpe de nuevo con su agudo sonido. Esta vez quiso decirnos, aclara el presentador, que no llegará hasta las nubes, sino hasta la luna. Dicho esto la cuenta se inicia el hombre bala intenta cortarla pero el presentador saca un globo, lo hace estallar y hombre bala sale disparado, en unos instantes vuelve a cruzar el espacio, volando por el aire escuchándose su pitido.

El manipulador saca a escena un calderin que atrapa al volador y lo devuelve a la arena. El presentador le da la entrada a la gran elefanta, que con una pelota realiza su acto haciendo equilibrio con ella y sobre ella. Luego le toca el turno a la equilibrista en la cuerda floja, la ratona que con una sombrilla trepa a la parte alta del mástil donde la cuerda la espera. Allí con temor, la ratona camina por la cuerda, dando pequeños saltos, haciendo algunas acrobacias para luego descender lentamente en caída libre ayudada por su sombrilla. Y para finalizar, el acto sublime, se anuncia la bailarina del aire, la fabulosa pájara de colores. En ese momento una pájara baila mágicamente en el aire, cambiando de colores al ritmo de la música. Al terminar el camión emprende la retirada cargando todos los elementos y también al presentador que se despide. Al irse termina metiéndose detrás de una página en blanco que aparece).

Escena VI

(Agustina llega con perro-gato hasta la página en blanco).

Niña- Llegamos tarde, el circo se fue. Esta es la última página. Y ni rastros de las mamás del ratón, la elefanta y el pájaro. (En ese momento el calderín sale de atrás de la página atrapando al perro-gato y llevándose hacia adentro). Y eso que busqué en todo el libro. ¿Dónde estás perro-gato? Se fue. Un momento. (Apoyando su oído en la página). Aquí se escucha algo. ¿Hay alguien ahí?

Voz- No, aquí no hay nadie.

Niña- ¿Y si no hay nadie por qué contesta?

Voz- Dime niñita, ¿tú ves a alguien en esta página?

Niña- No.

Voz- Entonces no hay nadie.

Niña- Que raro, estoy segura de que ahí atrás pasa algo raro. Hey, luna, lunita. (La luna baja y se posa en su mano). Ilumíname el camino.

(La luna ilumina tras la página dejando ver todo que se encuentra detrás. La pájara, la ratona, le elefanta, el gato-perro y el presentador del circo que persigue a la luna hasta que la atrapa y la encierra en una caja).

Niña- Lo vi todo señor. Usted tiene encerradas a las mamás de los animales y además al perro-gato, y también encerró a la luna, yo lo vi.

Señor- Aquí no hay nada, aquí no ha pasado nada.

Niña- Yo lo vi, le voy a contar a todos lo que sucede aquí.

Señor- Nadie te va a creer, niñita.

Niña- Si, me van a creer.

Señor- No lo creo, porque esta página no existe.

Niña- Señor, ¿Cuántas páginas tiene este libro?

Señor- Este libro tiene 155 páginas.

(La niña escribe en la esquina de la página un número).

Niña- Ahora el libro tiene 156 páginas.

(La página se ilumina y detrás vemos al señor sentado sobre una caja).

Señor- ¿Qué haces? ¿Ahora todos me van a ver?

Niña-Y la historia la sigo contando yo...

Señor- ¡Nooo!

Niña- ¡Sí! Desde dentro de la caja todos empujaban y empujaban. Y empujaron tanto que el señor salió volando por los aires. (El señor sale volando). Entonces todo se llenó de colores y de la caja empezó a salir la luna. (La luna sale).

(En sombras se ve el encuentro de cada mamá con sus hijos. Luego en luz negra el perro-gato cabalga por los aires con la niña).

Escena VII

(Se arma nuevamente el cuarto de la niña).

Niña- ¡Abuela!, ¡abuela!

Abuela- Agustina, ¿estás despierta?

Niña- ¿Sabes que estuve en el libro?

Abuela- ¿Qué decís Agustina?

Niña- Conocí a la madre de todos los animales

Abuela- Ah, ¿sí?

Niña- Sí, y sabes otra cosa.

Abuela- Qué Agustina.

Niña- Que vos sos como la mamá de todos los animales.

Abuela- ¿Y cómo son?

Niña- Muy buenas y llenas de amor. (La niña abraza a su abuela).

Abuela- ¿Querés que te lea un cuento?

Niña- Mejor te cuento uno yo. Había un perro que no era perro, pero tampoco era gato...

Abuela- ¿Y que era?

Niña- un perro-gato, y también había un señor que atrapaba animales, ¡sí!, pero no te preocupes que la historia termina bien...

FIN.

Historia sin desperdicios

Personajes:

Señor Mono
Señor Pájaro
Señor Gusano
Rey 1
Rey 2
Grupo de súbditos del Rey 1
Grupo de Súbditos del Rey 2
Narrador

En el medio del escenario hay una montaña de basura. Entra un personaje arrastrando una gran bolsa. Al enfrentarse a la montaña se acerca a observar. Mientras mira desde arriba cae otro tanto de desechos que lo golpean y casi lo cubre.

Se incorpora, y tomando algunos objetos juega a que son un pez, en una vaca, en un sapo. A una pelota la envuelve en una tela amarilla y la transforma en un sol, el sol flota solo en el espacio. Incorpora más objetos que giran como planetas, luego es todo una galaxia.

El basural desaparece transformándose en el universo que gira alrededor de este personaje. El, maravillado observa y entonces habla.

Narrador- Busquemos nuestro planeta

Viajando en el universo
Parece una pelotita
Y su lunita, un queso.
Aquí está, es nuestra casa
Con sus bosques como alfombras
Con sus mares y montañas.
Gira, gira, gira y gira

Jugando sin descansar
A que después de los días
La noche vuelve a llegar.

Las nubes se hacen lluvia
La lluvia engorda los ríos
El río se va a la mar
Mientras el campo mojado
Se pinta de verde trigo.

Acerquémonos un poco
A este paisaje hermoso
Para ver con más detalle
Los bigotes de los osos.

Y aunque el mundo nunca para
Lo vamos a detener
Con la magia del teatro
Simplemente para ver
Si alguien vive allí.

Se detiene el giro del universo y los objetos que flotaban se transforman en un hermoso árbol en la mitad de la escena. Entonces con objetos que aún quedan por ahí, fabrica a los personajes. Ellos cobran vida y se mueven en el árbol.

Pájaro- ¡Pica señor mono! que cosita, jugando a las escondidas, ¿eh? (Suspira).

Mire- que hermoso día, mire el sol. Un día perfecto para un día tan especial señor mono.

Pero todo lo que hay que hacer, prepárese, ayúdenos, hay que hacer muchísimas cosas, vamos señor mono.

Ay señor gusanito ayúdeme a correr este sofá, vamos a tener que preparar todo, todo, todo.

Gusano- Aguarde un momento

Pájaro- Ay vamos, miren que desacomodadas están esas hojas, ay hablando de olvidarme, me olvide, espere que vuelvo enseguidita.

Señor mono, acá tiene el... ¡Señor mono, Señor Mono! ¡SEÑOR MONO! aquí tiene el balde, riegue inmediatamente.

Mono- Señor pajarraco, este balde no tiene agujero, no puedo, je, je.

Pájaro- Señor mono, ¡SEÑOR MONO!

Mono- (Ronca).

Pájaro- De vuelta el balde, ahí tiene el balde con agujero. Vamos. ¡VAMOS!, a regar el árbol. Ay señor gusanito, peinemos estas ramas que están tan despeinadas.

Gusano- Es que se olvido de limpiarlas, péinelas bien, hágale un rulito acá, un rulito allá.

Mono- Se hizo de noche, se hizo de noche, y lo mejor es descansar.

Pájaro- Tenemos que pasar la aspiradora por todo este...

Gusano- Siento un ronquido.

Pájaro- Yo también... Espere un momentito señor gusanito. Señor mono. Señor Mono. ¡SEÑOR MONO!

Mono- Ay, ay, ay, ay, ay. ¿Qué pasa don pajarraco?

Pájaro- Riegue el árbol de una vez.

Mono- Ay, si riego, riego.

Pájaro- Vamos señor gusanito, ayúdeme con la torta yo me encargare del relleno



Gusano- Y yo la voy a bañar, la voy a bañar de chocolate.

Pájaro- Yo la voy a rellenar de dulce de leche.

Gusano- Hay, ¡que rico que va a quedar!

Pájaro- Y le ponemos una frutillitas encima.

Gusano- ¿Que estoy oyendo?

Mono- (Cantando).Yo no quiero trabajar, porque me gusta descansar.

Gusano- Pero, Mono Monero, por favor. ¿Qué está haciendo? Cállese la boca, canta horrible

Mono- ¿Qué?

Gusano- Que se calle de una vez por todas, es una canción horrible.

Mono- El señor pajarraco también canta canciones horribles.

Gusano- No señor mío, su voz es muy dulce, muy dulce.

Mono- ¿Ah, sí?

Gusano- ¡Sí! Además el arbolito necesita canciones dulces para que dé unas manzanas exquisitas, bien rojitas, y perfumaditas.

Mono- ¡Nooooooo...! Bananas, Este árbol va a dar bananas.

Gusano- ¿Que qué?

Mono- Bananas va a dar.

Gusano- Manzanas.

Mono- Bananas.

Gusano- No, este es un árbol de manzanas.

Mono- (Cantando). Bananas, va a dar bananas.

Gusano- No señor, este es un árbol de manzanas, yo lo cuido, lo riego, lo peino, y usted, ¿qué hace?

Mono- Yo lo, yo lo....

Gusano- ¡Nada! Solo lo atormenta con esas canciones horribles.

Mono- Bueno... está bien, ahora lo voy a regar... ¡Pero va a dar Bananas!

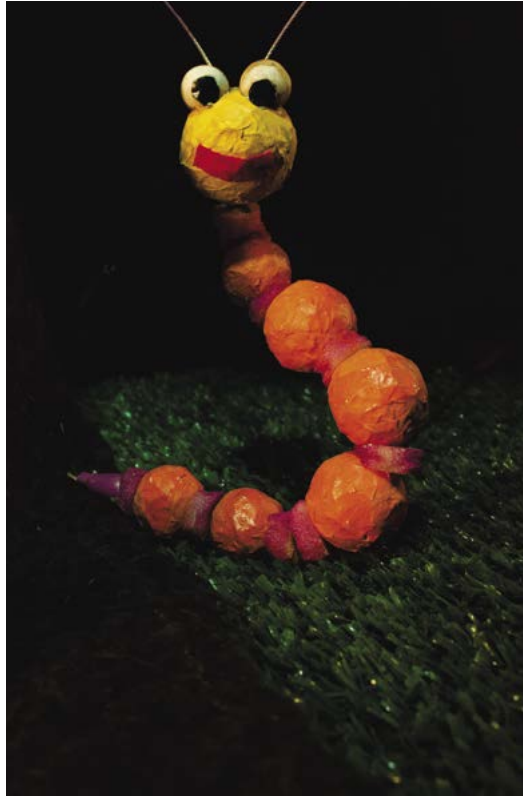
Gusano- ¡Manzanas!

El mono intentó regar el árbol pero fue inútil. No pudo. Cuando el monito se da por vencido se asoma Cocoliche y con una regadera riega el árbol.

Gusano- ¡Cuidado abajo! Estamos regando.

Pájaro- (Asomándose). Don Mono debemos apurarnos. Dele, dele...

Mono- Dele, dele. ¿Para qué?



Pájaro- ¿Cómo para qué? ¿No recuerda que día es hoy?

Mono- Claro que sí.

Pájaro- Hoy es el día de..., de..., de...

Mono- De, de...

Pájaro- Del cumple Don Mono.

Mono- ¿De mi cumpleaños? Qué bueno. Que lo cumpla feliz. Que yo lo cumpla feliz. Quiero muchos regalos y...

Pájaro- No, no, no.

Mono- ¿No? Ya sé que no.

Pájaro- Don Mono, hoy es el cumple de un gran amigo suyo.

Mono- Usted cumple años.

Pájaro- No es mi cumple.

Mono- Ya sé, cumple el gusano Cocoliche.

Pájaro- Tampoco. Mire a su alrededor.

El mono mira cuidadosamente y se abraza al árbol.

Mono- Feliz cumple. Lo quiero mucho.

Pájaro- Todos lo queremos, nos abriga, nos protege.

Gusano- Es tan lindo y bueno.

Mono- Haremos la mejor fiesta para nuestro amigo árbol. Yo inflo los globos.

Pájaro- Muy bien Don Mono así se habla.

Escena de la inflada de globos. La escena se matiza con algunas intervenciones de diálogos entre el Pájaro y el Gusano.

Pájaro- (Asomándose). Ya es la hora.

Gusano- Los invitados están llegando.

Mono- Que empiece la música.

Transcurre la fiesta en teatro negro. Puede haber una apagada de la vela. La fiesta termina. Los invitados se van.

Pájaro- Que fiestita.

Gusano- Estuvo buenísimo.

Mono- (Abrazando al árbol). Gracias amigo.

Pájaro- A dormir, mañana tenemos que trabajar.

Mono- Don Pajarraco, solo piensa en trabajar.

Todos salen de escena, se duermen, el caracolito llega atrasado a la fiesta. Entran dos personajes, uno por la izquierda y otro por la derecha, observan el lugar entonces deciden comenzar la construcción, con figuras geométricas cada uno hace su castillo como una competencia.

Al fin los reyes se asoman a la parte más alta de las torres, se descubren al mismo tiempo, se saludan y luego salen a encontrarse en proscenio.

Rey 1 - Muy buenos días señor

Lo saludo con respeto.

Rey 2 - Respeto eso señor

Mi saludo también es serio.

Rey 1- Bonito castillo tiene

Encima de la lomita.

Rey 2- El suyo se ve muy bien

Bajando la subidita.

Rey 1- Me alegro tener de vecino

A un rey tan elegante.

Rey 2- También se lo ve muy bien

Por atrás y por adelante.

Rey 1- Hagamos de nuestros países

Ejemplo de convivencia.

Rey 2- Pongamos limite ahora

Entre nuestras dos naciones

Con el único motivo

De evitar las confusiones.

Rey 2- Estoy de acuerdo señor

Busquemos ese lugar

Donde todas las mañanas

Nos podamos saludar.

Juegan con la búsqueda del lugar justo.

Rey 2- Disculpe, mi señor

Yo lo encuentro muy corrido.

Rey 1- Discúlpeme usted más

El viento me ha confundido

Creo que ahora señor

Se pasó para el otro lado.

Rey 2- Seguro tiene razón

Es por mi ojo cansado.

Rey 1- Avancemos a un paso.

A un punto de coincidencia.

Rey 2- Lo admiro mucho señor

Usted domina la ciencia.

En el juego de la búsqueda del lugar se dan contra el árbol que aún no habían descubierto.

Rey 2- Qué golpe me di en el coco
Eso me da confusión.

Rey 1- Este es el lugar preciso
Para poner el mojón.

Rey 2- Pero este árbol viejísimo
Se interpone en el camino.

Rey 1- Un viejo árbol no puede
Parar la civilización
Tirarlo abajo sería
Ejemplo de modernización.

Rey 2- Además mire que aspecto
Está todo despeinado
Tiene las ramas torcidas
Y el cuerito arrugado.

Rey 1- No demoremos más
Ejecutemos la acción
Llamemos nuestros hacheros
Con su filosa canción.

Rey 2- Hachero de mi castillo
Lo quiero enseguida aquí.

Rey 1- Yo también quiero el mío.

Rey 1 y Rey 2- Los dos deben de venir.

Los hacheros ejecutan su acción. El pájaro el Mono y el Gusano huyen. Entran los castillos y desde arriba se asoman los reyes.

Rey 1- Señor rey ha quedado
El límite establecido
Lo saludo cortésmente
Querido, monarca, amigo.

Rey 2- Lo saludo cortésmente
Monarca, amigo, señor
Y si no me inclino más
Es culpa del pantalón.

Se van. Desde las ventanas de los castillos se asoman los súbditos.

Del castillo 1- Nuestro señor rey tiene hambre
Lo vamos a alimentar
Preparémosle enseguida
Cien hamburguesas al pan.

Del castillo 2- Nuestro rey esta sediento
¿Qué es lo que vamos a hacer?
Sirvámosle mil copas
De donde pueda beber.

Del castillo 1- Nuestro rey está aburrido
Lo vamos a divertir
Contémosle esa historia
Que lo hace sonreír.

Del castillo 2- Nuestro rey tiene frío
Lo tenemos que abrigar
Ponedle la camiseta
No se vaya a resfriar.

Del castillo 1- Nuestro rey quiere pasear
Pero de forma elegante
Por eso nos ha pedido
Que sea en un elefante.

Del castillo 2- En un elefante ha dicho
Que su rey quiere pasear
El nuestro nos ha ordenado
Un avión para volar.

Del castillo 1- Nuestro rey ha ordenado
Para mostrar su grandeza
Que le hagan una estatua
Arriba de una mesa.

Del castillo 2- Nuestro rey ha ordenado
Una estatua reluciente
Hecha de hierro y bronce
Y que se le vean los dientes.

Del castillo 1- La estatua de nuestro rey
Es de oro y de diamantes
Montado en su caballo
Con corbata y de guantes.

Del castillo 2- Nuestro rey es el más rico
Pues si el tesoro crece
Va a comprar en todo el mundo
A los mares con sus peces

Del castillo 1- Si su rey es el más rico
El nuestro es mucho más
El comprará las montañas

Del castillo 2- El nuestro comprará las nubes.

Del castillo 1- El nuestro la luna.

Del castillo 2- El nuestro el sol....

Del castillo 1- Y el nuestro comprará...
Ahora podrán ver
A nuestro ejército marchar.

Del castillo 2- Y el nuestro ahora
También va a desfilar.

Del castillo 1- Nuestro rey tiene sueño
Me lo acaba de decir.

Del castillo 2- El nuestro también lo tiene
Lo vamos a desvestir.

Del castillo 1- Hagamos todos silencio
Nos tenemos que callar.

Del castillo 2- A no hacer ningún ruidito
Que lo vaya a molestar.

Narrador- Y así quedó establecido
El trato entre dos naciones
Para que vivan en paz
Y evitar confusiones.
Pero no debe olvidarse
La madre naturaleza
Que no reconoce límites
Para inventar la belleza.
Y aquella noche brillante
Se dio la casualidad.
Una semilla que cae
Una nube de verdad
Y la mañana siguiente
El sol la hizo asomar.

Los reyes descubren al unísono la flor desde el torreón de sus castillos.

Rey 1- Qué cosa maravillosa.

Rey 2- Qué colores y qué brillo.

Rey 1- Que perfume, qué tersura.

Rey 2- y es de color amarillo.

Rey 1- Qué suerte, la he visto

Debo llevármela ahora
Una corriente de aire
Puede quebrar su hermosura.

Rey 2- Señor, yo también la he visto

No soy menos diligente
Se cuidar bien la belleza
Para eso me puse lentes.

Rey 1- Señor, usted no ha observado

Los pétalos han inclinado
Apuntando a mi castillo.

Rey 2- Es cierto lo que usted dice

Pero mire a las raíces
Adonde se han extendido. (Apuntan al castillo del Rey 2).

Rey 1- Mi reino ha demostrado

Ser muy bello y delicado.

Rey 2- El mío también lo es

Por delante y de costado.

Rey 1- Creo que usted no ha entendido

La flor en el reino mío
Es un tesoro precioso.

Rey 2- Creo que he entendido todo

Usted se lleva el tesoro
Y yo me quedo mirando.

Rey 1- Terminemos este asunto

Me llevo la flor ahora
Y a esto le ponemos punto.

Rey 2- Si usted se lleva la flor

Me voy a enojar enserio
Mi buen amigo y señor.

Rey 1- Si usted se quiere enojar

Enójese, buen amigo.

Rey 2- Si me enojo de verdad

Le pincharé el ombligo.

Rey 1- También me puedo enojar

Y usando la diplomacia
Patearlo bien fuerte atrás.

Rey 2- Para esto no hay solución

Le haré la guerra total.

Rey 1- Mi ejército está preparado.

Rey 2- El mío también lo está.

Y llegó la guerra. Los reyes dirigen a sus ejércitos desde sus respectivos torreones.

Rey 1- Soldados, a mí soldados

Vayan todos a la guerra
Tomaditos de la mano.

Rey 2- Soldados, mis soldaditos

Avancen todos en línea
En cuanto suene mi pito.

Rey 1- Luchen todos con valor

No ensucien los pantalones
Que no me gusta el olor.

Rey 2- Soldados, amigos míos

Si no ganamos la guerra
Estaremos en un lío.

Los soldados se enfrentan, se dan situaciones graciosas.

Rey 1- ¡No se detengan, avancen!

Si no ganan las vocales
Que ganen las consonantes.

Rey 2- Adelante mis valientes

Si no pican las espadas
Que se le piquen los dientes.

Rey 1- La lucha está bien pareja

Ellos nos tiran porotos
Nosotros con las lentejas.

Rey 2- Disparen con el cañón

Si no hace pin
Que haga pon.

La guerra ha vuelto a dejar el espacio transformado en el mismo basural del comienzo, y la flor enterrada bajo la pila de basura.

Rey 1- Maldición me quedé solo

Mi castillo está vacío.

Rey 2- Por su culpa, mal vecino

Digo lo mismo del mío.

Rey 1- ¿Qué haremos?, digo, ¿qué haremos?

Ya no nos quedan reservas.

Rey 2- No veo otra salida

Que ir los dos a la guerra.

Rey 1- ¿A la guerra? ¿Yo a la guerra?

No lo quiero ni pensar
Podría pincharme un dedo
O caerme para atrás.

Rey 2- Lo que usted está diciendo

Me parece razonable
La guerra solo nos trae
Pérdidas irreparables.

Rey 1- Pienso que tenéis razón

Y usando el razonamiento
Una flor no puede ser
Causa de tanto espaviento.

Rey 2- Lo mismo digo, gran rey

Por lo hecho y por lo visto
No hay motivo de disputa

Rey 1- Buenas noches majestad.

Rey 2- La tengáis muy descansada.

Rey 1 y Rey 2- Vayamos los dos en paz

Aquí no ha pasado nada.

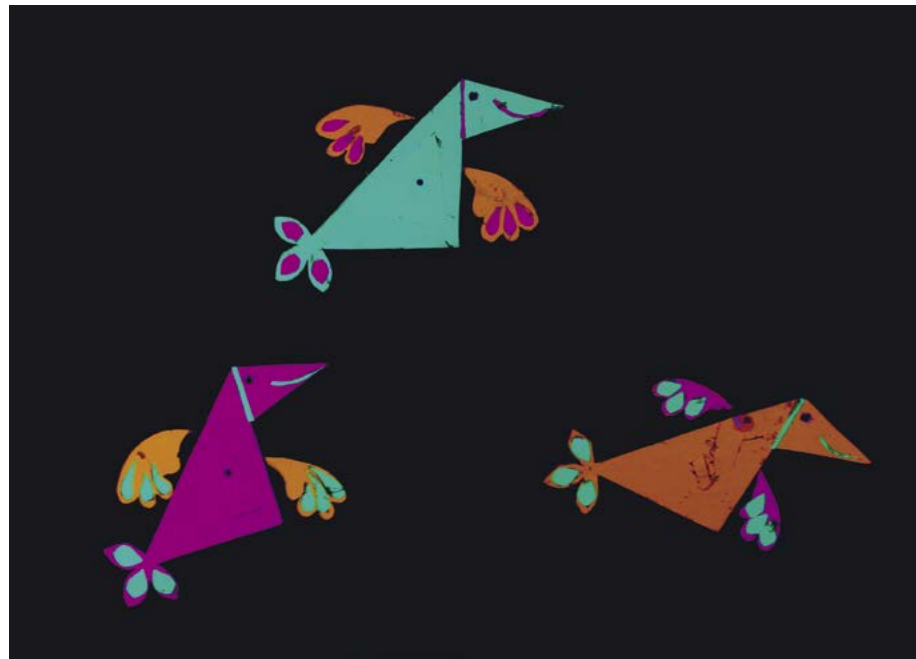
Los reyes desarmen sus castillos y se van. Entran los animales y buscan en la pila de basura que ha quedado. De pronto uno de ellos descubre algo y llama al resto, comienzan a rescatar algo, es el personaje que había quedado debajo.

Narrador- Y si aparece acabada
La disputa entre dos reinos
En poco tiempo veremos
Que solo es parte del cuento
Los reyes muy en secreto
Se comprarán otro ejército
Unos cañones de hierro
Y cien espadas de acero
Y nacerá otra flor
Para motivar el duelo
Se dirán cosas groseras
Se tirarán algún huevo
Y la guerra otra vez
Oscurecerá los cielos
Por eso amigos míos
Giremos nuestro planeta

Buscando aquellos rincones
Donde aún no hay fronteras
La brisa está ayudando
También las olas del mar
Las nubes están avisando
Lo que se debe avisar
Un momento. Ese es el árbol
Parecido a los demás
Pero con una sonrisa
Que el solo nos puede dar.

Mientras se levanta la pantalla vemos a otro árbol parecido al primero. Llegan los animales que lo descubren y se alegran. El mono se baja del árbol y lanza al aire una semilla igual a la que hizo crecer la flor.

FIN



Integrantes de Cachiporra:

Javier Peraza

Ausonia Conde

Ernesto Peraza

Primavera Peraza

Martín Peraza

Rodrigo Speranza

“Títeres Cachiporra” se construyó gracias al esfuerzo y al talento de muchos compañeros y compañeras, que en diferentes etapas de desarrollo de la compañía participaron de una forma u otra en la construcción de esta herramienta cultural.

Desde su fundación, nuestros primeros espectáculos ambulantes, las puestas en escena teatrales, las giras, los talleres en Uruguay y en otros países, todas las actividades que desarrolló el grupo no hubiese sido posible sin la participación de todas estas personas, que de modo totalmente desinteresado, compartieron con nosotros la pasión por el teatro de animación y pusieron en cada proyecto lo mejor de sí y de su capacidad profesional.

Les agradecemos de corazón tanta generosidad a:

José Carlos Basanta, Jorge Castagnin, Mariela Celentano, Mónica Coll, Juan José Del Bono, Marta Facssio, Daniel Ovidio Fernández, Luis Gea, Norma Giordán, Graciela Guido, Nora Oria, Delfino Peraza, Walter Peraza, Miguel Pereira, Carmen Poittevin, Silvia Ricciardiello, Gilda Rojas, Gerardo Sabini, Amelia Scarani, Ismael Speranza, Raúl (Pipo) Speranza, Luis Trochón, Santiago Vives

www.titerescachiporra.com

Facebook /teatrocachiporra

Instagram /cachiporrateatro

Youtube /TiteresCachiporra

Escribinos a:

teatrocachiporra@hotmail.com



ASHIFERRA