

¡Los bichitos al teatro!

Imaginación y juego en un texto dramático de los 70

Georgina Ravasi

... el teatro se manifiesta como una estructura-matriz de acontecimiento en la cultura viviente capaz de albergar inserciones o de entablar relaciones periféricas y construir espacios de comunidad con las otras artes y con la vida (Dubatti, 2007: 31).

En la Córdoba de 1969 los hechos políticos del Cordobazo, sumados a la repercusión de los ecos del Mayo Francés, llevan a esta provincia a asumir el lugar de *epicentro* del conflicto social argentino de los cincuenta y sesenta (Crespo, en Musitano-Zaga 2002: 132). Movilizaciones estudiantiles, sindicales y obreras durante el gobierno de Onganía serán el preámbulo del acontecimiento que se conoce como *el Cordobazo*. En la víspera del 29 de mayo, el Teatrino de la Ciudad Universitaria fue sede de una Asamblea que convocó intelectuales y estudiantes de tres facultades, sindicalistas y representantes políticos. Dicha reunión se definió en apoyo a las

resistencias sociales del momento: *se decide el apoyo al paro, la repulsa a la dictadura y a la política económica (Musitano-Zaga, 2002:137)*. El evento da lugar a la consolidación de nuevos actores sociales y a la constitución de una militancia cultural que se encargará de sostener entre 1969 y 1975 las nuevas políticas culturales.

En este marco, se planteará la necesidad de una redefinición y renovación de los esquemas pedagógicos. Uno de los planteos más firmes que circula en torno a esta problemática es la teoría de la educación popular de Paulo Freire. Esta, aborda la dimensión política de la educación, haciendo énfasis en la relación subyacente del oprimido-opresor de dichas prácticas. Crítica

todo método pedagógico que pretenda *conducir las masas como propietario de ellas* (Freire, 1975:54), lo cual reproduce el esquema conductista burgués, y asume el conocimiento como algo acabado y transferible en una transacción unilateral. Sostiene Freire, por lo tanto, la necesidad de una nueva epistemología: un nuevo método de conocer y de enseñanza, pues “Conocimiento es proceso que resulta de la praxis permanente de los seres humanos sobre la realidad” (Freire, 1975: 54).

Desde el teatro en la UNC se busca incorporar nuevas estructuras pedagógicas y nuevos caminos de producción de conocimientos, tanto en las puestas en escena como en la dinámica del aula. Surge entonces, en los 70, un teatro cordobés de vanguardia que asume la necesidad de un cambio estructural para dar lugar al “hombre nuevo”. Las puestas presentan innovaciones estéticas que varían según la disponibilidad de recursos de los diversos grupos, pero convergen en la búsqueda común de trasladar sentidos que excedan la mera manifestación estética. Las

problemáticas sociales se abordan en una instancia reflexiva llevada a cabo *en y con* las propias puestas en escena. Este teatro es reconocido por los medios de la época como *nuevo teatro cordobés* (Minero, en Heredia, 2000).

Así, los estudiantes de diversas áreas artísticas se nuclean en una dinámica de trabajo interdisciplinario, operando a su vez en conjunto con sindicalistas, representantes políticos y trabajadores. Sus prácticas adquieren así un sentido colectivo en pos de un proyecto de transformación “en que la realidad y el arte estuvieran representados” (Musitano-Zaga, 2002:137). Las puestas se trasladan a nuevos espacios, se interviene en lo social y se intenta una mayor participación del pueblo. Arte y universidad asumen así un rol político que adquiere un carácter transformador.¹

¹ Siguiendo a Dubatti, entendemos aquí por política “... toda práctica o acción textual (en los diferentes niveles del texto) o extratextual productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento”.

En el seno de este movimiento cultural, surge *Bichoscopia*:² obra de teatro infantil escrita por Laura Devetach. Esta obra presenta un músico y dos cebras (*Naranja y Celeste*) los que entretengan con el público un juego que, bajo el dominio de la imaginación, los constituirá en un colectivo. Es una de las primeras obras con las que sus hacedores – Laura Devetach junto a Claudina y Alberto Gambino– llevan las puestas a las escuelas.³ Dice Devetach:

De alguna manera [fuimos] bastante pioneros porque con Claudina y Alberto fuimos los primeros que –creo yo – vendimos espectáculos a las escuelas. Y e^{os} más, llevamos a las escuelas de Córdoba a “Portago” al primer café concert, cosa que

hoy es muy natural que se hagan esas cosas, pero era insólito que las escuelas fueran a un café concert (entrevista, en Musitano-Zaga, 1998: 2).

Así, el teatro accede al público infantil con una práctica pedagógica que, desde la propia institución escolar, lo incorpora activamente en el acontecimiento *poiético* (Dubatti, 2007) del acto teatral. Se lo introduce al espacio lúdico para que, desde la imaginación, pueda construir nuevas representaciones de la realidad.

Entendemos entonces que es teatro infantil aquel teatro que, ya desde las matrices de teatralidad (De Toro, 1992), presupone la presencia de niños conformando el público espectador y que dicho presupuesto se inserta como directriz de gran parte de sus operaciones significantes. Compartimos la hipótesis de Laura Fobbio y Silvina Patrignoni acerca de que las prácticas espectaculares del llamado teatro “para niños” en la Córdoba de los 70, apelan a la presencia participativa del

² En esta primer instancia de investigación consideramos las matrices de teatralidad textual (De Toro, 1992) de la obra *Bichoscopia* (Devetach, 1970). En instancias posteriores se procederá –mediante entrevistas y consulta a documentos diversos– tratar otras dimensiones discursivas.

³ Laura Devetach comienza su actividad en el teatro cuando es docente de la Facultad de Filosofía y Humanidades, y la continúa institucionalmente en 1973, cuando se incorpora al Departamento de Teatro, en la

Escuela de Artes de la UNC, hasta ser dejada cesante en 1975 por razones políticas.

público infantil, pero también a la presencia de un público adulto que lo acompaña, a cuyo compromiso también interpelan para una transformación efectiva de la realidad (Fobbio-Patrignoni, 2008 a).

El traspaso de la frontera

Con el bicho bichoscopio/a los bichitos biché y vi todas esas cosas/que quizás usted no ve (Devetach, 1970: 3).

Cuando los personajes de *Bichoscopio* aparecen en escena, se apropian de la cotidianeidad en que se inserta el acontecimiento teatral, para luego oponérsele. Pero dicha oposición no se produce por la imposición de una ruptura inmediata: la ficción abre progresivamente el nuevo régimen de realidad a la vez que va asimilando la experiencia de lo diario, de lo inmediato.

MÚSICO: ¿Y esto qué es?

NARANJA: Parece un lugar donde van a pasar cosas...

CELESTE: Es un teatro lleno de chicos, pero con el escenario vacío.

NARANJA: ¿No decían que aquí iban a bailar unas cebras?

MÚSICO: Sí, cebras decía el diario, ¿no? (leyendo un programa). Hoy a las... hs., show musical para grandes y chicos, etc....

En el *convivio* (Dubatti, 2007) que se construye con la puesta en escena, el juego va abriendo la brecha por la cual irá instalándose como espacio de la apuesta a la imaginación.

MÚSICO: (...) Un momento. ¿No será que las cebras están aquí y nosotros no las vemos? (Devetach, 1970:1)

El texto teatral conforma un entramado poroso por el que la cotidianeidad ingresa como materia de juego. Esto se hace visible en el espacio en blanco de la letra del músico quien debe leer los datos del programa (hora, lugar, especificidades del evento) de la función en cuestión; también se visibiliza en las

didascalias que indican que determinado texto sea cantado con la melodía de un *jingle* publicitario actual, o que el bichoscopio se promoció teniendo en cuenta los *jingles* o pregones del lugar donde se está dando la función. Estos datos del aquí y ahora, así como los géneros musicales o textuales que llamaremos con Bajtín *géneros primarios* son el puente por el que se da la apertura al acontecimiento *poiético*: el convivio se asienta no sólo en la experiencia de coexistir con los cuerpos vivos, sino que se aferrará desde el seno del régimen cotidiano para, desde sus propios componentes, desarmarlo.

En una primera instancia de la obra ocurre un pasaje al territorio lúdico gracias a una operación en la cual se toma la lógica capitalista, para reconstruirla en un régimen de libre acceso: el juego regido por la imaginación. Esta inversión ocurre cuando el músico descubre que, para poder ver las cebras, será necesario un bichoscopio y asume inmediatamente el rol de vendedor de bichoscopios:

MÚSICO: El bichoscopio cuesta una pelusa del fondo del bolsillo.

CELESTE: ¿Y si no tenemos bolsillos?

MÚSICO: Una pelusa de la media, de debajo de la cama o... ¡o un papel de caramelos! (Devetach, 1970: 2).

El hecho de que el bichoscopio “cueste” el valor de una pelusa o un papel de caramelos (objetos de acceso irrestricto para los integrantes del público), implica que todos pueden tener uno. De esta forma se produce un efecto de anulación de las relaciones de poder fundadas en la acumulación o escasez de bienes. Siendo el bichoscopio un bien de común acceso y a su vez, la única condición para poder ver las cebras e ingresar al dominio de la ficción, se produce así el efecto de que el acceso a este espacio y los diversos accesos *dentro de* este espacio son irrestrictos.

MÚSICO: (El músico y el público arman el bichoscopio con los dedos de la mano haciendo todos los ruidos correspondientes.)

Ahora que está armado el bichoscopio, se lo acercan al ojo tratando de no meterse adentro ningún pipirulín. Miremos el escenario (Devetach, 1970: 3).

hace es porque está bien puesta. Levanten ahora el fierrito verde. El fierrito verde, cuando está levantado, silba. ¿Silbó? Está bien (Devetach, 1970: 3).

El juego ya es un patrimonio común del que todos *pueden* ser y son partícipes activos.

Una vez instaurado el juego, éste será el epicentro en el que los signos confluirán en todos sus sentidos, para asirse libremente de ellos e instaurar una coherencia orientada por la imaginación. En esta emergencia de sentidos se hace visible la coexistencia antagónica de formas y de unos significados con otros, evidenciando el espesor social que subyace en toda semiosis.⁴ Y en esta invocación libre de sentidos, toda la materialidad inmediata (cuerpo, objetos, espacio, palabras) se vuelve solidaria al juego.

A ver, todos, la mano así. Primero dar vuelta la tuerca brillante. Que haga ruidito. Si lo

Aquello que lo cotidiano había naturalizado aflora como territorio exótico por descubrir: la mano es ahora una presencia extraña, con funciones y propiedades a explorar.

Estos que parecen dedos son los pipirulines. Vamos a doblarlos uno por uno. El primer pipirulín maúlla, el segundo pipirulín ladra. El tercer pipirulín estornuda. Y el cuarto tose (Devetach, 1970: 3).

Así el cuerpo se descubre como un campo de posibilidades abiertas, un armazón vivo, articulado, multiforme, por lo que puede adquirir funciones inusitadas. Lo mismo ocurre con los objetos, cuya forma y composición se ofrecen a la imaginación, solidarizando sus funciones asignadas con otras exóticas: la birome pasa a ser un arma para cazar *tilicos*, un zapallo deviene en *luna*

⁴ Entendemos a la semiosis como un proceso que implica tres instancias: producción, circulación y recepción (Cfr. Verón, 1980:147). Véase además las notas 6 y 7.

azapallada con la que se puede jugar a la pelota; y una olla basta para invocar debajo de ella un fuego, o agua que la convierte en barco, o aire por el que vuela el encantador de serpientes sobre su alfombra mágica. También el espacio se muestra como ostensible a ser renovado en su funcionalidad: basta que Celeste trace una línea en el suelo para encontrarse haciendo equilibrio sobre la cuerda floja.

De igual forma, las palabras abren sentidos implícitos y nuevas posibilidades de significación, revelando nuevas relaciones, y fundando así nuevas lógicas de coherencia:

el nuevo aparato televisado, transistorizado y con controles electrónicos, numismáticos y remotos de la moderna ciencia (Devetach, 1970:1-2).

La coherencia iniciada desde *lo tecnológico* se continúa por lo puramente artificioso de los significantes. Al término de la enumeración, el adjetivo *remoto* aislado del sustantivo del que es

epíteto, *control*, abre otra de las significaciones de la que es portador: “algo muy lejano en el tiempo”; lo cual resignifica el sentido de *la moderna ciencia*. Al plato volador se lo deja pasar, no vaya a ser un plato lleno de sopa.

La forma de un objeto, las posibilidades de articulación de algún miembro, el sentido que arrastra el sonido de alguna palabra: en el seno del acontecimiento *poiético* los artefactos se muestran portadores de una polisemia, que excede las funcionalidades previstas para su existencia. En esta dinámica propia de la metáfora, se da una fuga de sentidos nuevos y de sentidos acallados por un orden que tiende a la definición. Estas fugas corresponden a las fuerzas centrífugas del lenguaje⁵

⁵ El lenguaje único no viene dado, sino que de hecho se impone siempre; y se opone al pluralismo real en todo momento de la vida del lenguaje. Pero, al mismo tiempo, es real en tanto fuerza que trasciende ese plurilingüismo, poniéndole ciertas barreras que aseguran el máximo entendimiento recíproco... (Bajtín, 1989: 88) Agregamos: “... la estratificación y el plurilingüismo se amplifican y se profundizan durante todo el tiempo en que está viva y evoluciona una lengua: junto a las fuerzas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterrumpidamente el proceso

que tienden a la estratificación de éste, opuestas a las fuerzas de unificación que imponen la centralización ideológico verbal.⁶ En este juego cuyo motor es la imaginación, la voz del niño se vuelve poderosa y acciona una lógica productiva que a su vez libera los sentidos oprimidos por las normas. Aflora la atmósfera social que portan los sentidos: las acentuaciones, perspectivas y posicionamientos; por lo cual su invocación, su apropiación o su transmutación producirán operaciones significativas políticamente.

Una de las instancias en que emerge dicha tensión es en el eje de oposición de los dos personajes isométricos, Naranja y Celeste, tensión que propulsará el devenir interactivo de dichos personajes: Celeste sueña, imagina, juega el juego de los significados y Naranja juega los juegos colectivos más tradicionales. El régimen necesario para instalar el juego aparece como un saber que va siendo construido en la puesta en

conflicto de los intereses y perspectivas de ambos personajes. Naranja insta juegos que reproducen esquemas previos, lo cual la priva del libre albedrío de su imaginación:

MÚSICO: ¿Y a dónde vamos?

NARANJA: A la luna. Es lo que está más de moda. (Devetach, 1970:6)

NARANJA: Bueno, yo no entiendo mucho del tilico.

CELESTE: Ufa. Hacé funcionar la maquineta de inventar, de soñar, de volar. (Devetach, 1970:7)

NARANJA: Tilicos, lunáticos, marcianos, biromes. ¡Qué ensalada! ¿Por qué no hacemos el cohete para ir a la luna? (Devetach, 1970:7)

Naranja, cuando inaugura juegos, recae en la reproducción de esquemas clásicos y en los imperativos de la moda. Necesita de Celeste, quien puede realizar con facilidad los juegos de la imaginación. Gracias a este trabajo imaginativo,

de descentralización y separación" (Bajtín, 1989: 89-90).

⁶ El lenguaje se usa en sentido amplio, en referencia a la semiosis.

Celeste escapa a los mandatos de la moda y la tradición, y desborda los límites materiales en que la lógica del Capitalismo define el poder de los sujetos. Sin embargo, ensimismada en su propio juego, Celeste por momentos, no hace partícipe a los demás:

NARANJA: (...) Ya nos arruinaste el juego, Celeste. ¿Por qué decís que jugamos todos juntos si al tilico lo tenés vos sola?
(Devetach, 1970:9)

Podemos observar, entonces, cómo la oposición y reformulación de la lógica capitalista, antes rastreada y contradicha en el acceso al bichoscopio, se mantiene en las opciones realizadas en el universo ficcional: con el conflicto entre Naranja y Celeste se critica el individualismo a la par que la reproducción de esquemas predefinidos de acción y representación. Y se construye así, por oposición, un régimen de juego basado en el respeto del colectivo y el trabajo de la imaginación.

Otra operación por la que podemos observar la opción política a la que la obra tiende es en la recuperación y transgresión de esquemas clásicos de los cuentos.

Había una vez dos cebritas/con muchas rayitas negras pintadas/y vivían en un bosquecito verde/con un río largo que corría para atrás.
(Devetach, 1970:3,4)

La fórmula de comienzo y el espacio del bosque dialogan con las formas propias de los cuentos populares europeos, en los que las historias transcurren en un tiempo indeterminado (“había una vez”). Pero aquí los personajes, cebras, escapan tanto al repertorio definido por la tradición. El territorio en que viven, la selva, es extraño en consideración a su hábitat natural (la llanura y el desierto). El río, contra toda representación tipificada, corre para atrás. Celeste sueña que es una princesa, una cebra princesa. Se introduce así un personaje clásico, constante en dicha tradición, pero nuevamente se escapa del paradigma:

en vez de carroza posee un Torino. Asimismo, si Naranja quiere ir a la selva para cazar el león, es para traerlo a su casa para ver televisión. Estas apropiaciones introducen el universo canónico de la ficción infantil a la obra, pero simultáneamente al incorporarlo a una dinámica lúdica, lo reinventan. En esta transgresión se abren las limitadas posibilidades de una ficción predefinida por esquemas y estereotipos. Una operación similar se da con la incorporación y adaptación del juego “Lobo estás” a la ficción lúdica de las cebras espaciales. Así la obra teatral recupera lo popular a través de juegos y cuentos tradicionales, pero a su vez los despoja de aquello que mantiene representaciones anquilosadas del mundo: la princesa encerrada en el castillo, el juego del cazador y la presa.

Otro procedimiento significativo es la incorporación de diversos géneros musicales. Si bien desde el texto dramático sólo accedemos a algunas matrices de teatralidad de la puesta, se puede rastrear a partir de éstas, el género musical en el que se

inscriben algunas canciones que integran la obra. Ya señalamos cómo la indicación de cantar la promoción de los bichoscopios a partir de los *jingles* y pregones del momento permitían traer a la obra el sistema de compra-venta para luego desarmarlo. De igual forma resulta interesante la referencia explícita a la canción de protesta propia de ciertas prácticas artísticas de los 70 orientadas al compromiso político.

Protesto, protesto, y como ahora se protesta con música, venga para mí música. Una canción de protesta. (Devetach, 1970:16)

Este género será utilizado para manifestar los planteos que movilizan las prácticas conflictivas de los personajes:

CELESTE: Sueño y sueño y quiero soñar

Porque es mi derecho como el de cantar.

NARANJA: ¡Yo también protesto señor Música!

A soñar soñando pero que el soñar

*no nos lleve lejos
de los demás. (Devetach
1970:16)*

La imaginación en juego, lejos de construir un universo aislado, se apropia de los regímenes establecidos de realidad y los incorpora en su propio régimen, el cual se asienta sobre una imaginación liberadora a la vez que inclusiva entre todos los participantes. Allí, la cotidianeidad del niño y de lo popular ingresa a disputar su espacio, a la vez que la obra incluye al propio niño, en tanto público, con una posición activa en los procesos de construcción de conocimientos.

*NARANJA: Soplen chicos. Soplen
para que el tilico venga.
(Devetach, 1970:8)*

El teatro infantil deviene así en un juego peligroso. La voz y el universo lúdico y ficcional que atraviesan la cotidianeidad del niño adquieren allí visibilidad y se asumen dentro del régimen de construcción de saberes. El niño, sujeto situado socialmente en una instancia de dependencia, sea por

las relaciones económicas, legales (incapaz de hecho) o por las relaciones pedagógicas que se entiendan desde una acepción de formar, dar forma al otro para que devenga uni-forme (Patrignoni, 2008:29). Este juego se apropia de los esquemas sociales y hace de ellos la madera donde la imaginación se despliega libremente (siempre que no deje a nadie afuera). Este juego abre al niño un espacio donde tener poder de acción, y culmina no sin dejar una huella, un mapa marcado en todas las cosas, sonidos y palabras que lo rodean.

*CELESTE: Canta tilico
de verde pico
para tenerte
hay que inventarte.
(Devetach, 1970:9)*

Bichoscopio revive el juego como dinámica de creación en que el niño sabe ser protagonista. Desde allí se abrirá la puerta para que entren a jugar la economía (el trabajo productivo, su distribución, la compra-venta); los objetos, los espacios y las palabras sobre los que

las relaciones de poder imprimen funcionalidades y sentidos. Observamos cómo en esta praxis artística de los 70 emerge un hacer político que se inmiscuye en *puntos particulares del cuerpo social* (Foucault, 1992:167), que ingresa formas específicas de dominación, y así, desde un hacer reflexivo y (re)creativo, ejerce su forma de resistencia. Los niños, una vez invitados a jugar, serán partícipes de una experiencia en la que el poder se asienta en la imaginación y en el que cada uno hace y comparte. El teatro se abre paso en la vitalidad de la presencia y desde allí *funda en cada función un régimen de alteridad con otras reglas, diversas del sentido común y de los saberes del régimen de experiencia cotidiano*. (Dubatti, 2007: 33)

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijail. 1985: "El problema de los géneros discursivos" *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.

— 1989: "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.

DE TORO, Fernando. 1992: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna, Buenos Aires.

DEVETACH, Laura. 1970. *Bichoscopio*. Obra teatral. Material del archivo del equipo de investigación del "Teatro, política y universidad en Córdoba, 1965-1975." CIFFyH, UNC.

DUBBATI, Jorge. 2007: *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires. Atuel,

— 2009: "Lo político, una categoría semántica", en <http://www.criticateatral.com.ar/antrior/criticaspag/mayo/dubati.htm>

FOBBIO, Laura y Silvina, PATRIGNONI. 2008 a. Proyecto de Investigación "Teatro para ¿niños? De la Córdoba de los 70: prácticas espectaculares, comunicación y transformación social.", Artes Escénicas, Secretaría de Cultura, Córdoba.

— 2008 b b " ... Aunque el lobo esté: hacer teatral y experiencia política en

los espectáculos “para niños” (Córdoba, década del setenta), XII Jornadas de Investigación en Artes, UNC, Córdoba, mimeo.

FREIRE, Paulo. 1975: “Entrevista”, *Revista de Ciencias de la Educación*, Nº 10, Págs. 50 a 58, Buenos Aires.

HEREDIA, Mariela. 2000: “El nuevo teatro cordobés: una construcción mediática”, en Informe de Investigación, 2000, Secyt, UNC, Córdoba. Se publica en E-Book, FFyH. UNC.

MUSITANO, Adriana- Nora, ZAGA. 1998: Entrevista a Laura Devetach. Villa Los Aromos, Córdoba. Se publica en E-Book, FFyH. UNC.

— 2002: “Córdoba, 1965-1975. Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo.” *Revista Publicación del CIFYH* Nº 2, Córdoba. FFyH. UNC.

PATRIGNONI, Silvina. 2008: “La violenta vigencia de “eso” que llamamos educación: Continuidades, rupturas, desafíos...” sección *Revista de Literatura y Cultura Árbol de Jítara*, año 1, Nº 1. Córdoba. Editorial Babel.

RICOEUR, Paul. 1988: “Palabra y símbolo”. *Hermenéutica y Acción*. Buenos Aires. Editorial Docencia.

VERÓN, Eliseo. “La semiosis social”, en *El discurso político*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Nueva Imagen.