

DIRECCIÓN, MONYAJE Y PUESTA EN ESCENA

A cargo

Claudio Ledesma

Dice la docente Beatriz Trastoy: «El relato oral de nuestros cuentos, ¿promociona la literatura porque la divulga? ¿Qué divulga exactamente, ya que, como hemos visto, la transposición escénica de un cuento literario lo convierte siempre en otra cosa? ¿Qué conserva y qué transmite el relato oral del texto literario original: ¿su espíritu, el estilo del autor, su temática, sus particularidades lingüísticas? ¿Acaso se promociona y se valoriza la literatura nacional porque la narración oral escénica es capaz de propiciar una vuelta al texto literario original, de estimular la lectura de lo que se acaba de escuchar? ¿Es eso posible y sobre todo deseable? En mi opinión, exigirle a la narración oral escénica semejante rol funcional, subsidiario de la escritura literaria, es descalificarla como expresión estética; es una forma de decretar su minusvalía, su minoridad como modalidad teatral. Estoy convencida del carácter artístico de la narración oral escénica y, por lo tanto, de su autonomía, de una identidad que la distingue tanto de la escritura literaria y del resto de los espectáculos teatrales, como así también de la narración oral entendida como práctica social. Estoy convencida de la validez discursiva de la narración oral, de su específica legalidad y, sobre todo, de su mágica capacidad de producir placer y belleza».

Actor y narrador oral

Durante muchos años me preocupé por tratar de definir los mecanismos técnicos del actor y del cuentacuentos, del teatro y de la narración oral, pudiendo así establecer diferencias y similitudes.

El actor en el teatro muestra, el público ve. En la narración oral se comparten imaginarios. El público va recreando en su imaginación la historia que el narrador oral le propone con su propia historia.

El actor crea un personaje. En la narración oral es uno quien cuenta la historia, pero tampoco es uno, el de siempre. Es el mejor de uno; es decir, es uno, pero con su mejor voz, su mejor postura.

El actor estudia el texto de memoria. En la narración oral el cuento no se aprende de memoria. Son versiones orales y, precisamente por ser orales, serán siempre diferentes.

En el teatro existe una cuarta pared, el actor mira un punto determinado en el horizonte para lograr mayor concentración. En la narración oral rompemos esa cuarta pared y miramos directamente los ojos de los interlocutores. Esto genera la sensación en el escucha de «me lo está contando a mí, me lo está contando a mí».

En el teatro, el protagonista es el personaje. En la narración oral, la protagonista es la historia, el narrador oral es el medio para comunicar el cuento. El actor representa. El narrador oral se presenta.

Desde el punto de vista literario, el texto teatral —monólogo u obra compartida por varios actores— generalmente está en tiempo presente, aunque existen excepciones. Los cuentos pueden estar en primera o tercera persona, pero usualmente en pretérito; es decir, en pasado. Si el cuento está en tercera persona, el narrador oral es testigo presencial de los hechos, por eso puede dar fe, por estar ahí. Si el cuento está en primera persona, es un personaje que evoca.

En una obra de teatro breve, el actor dispone de una hora para mostrar las aptitudes físicas y psicológicas de un personaje. En un cuento que está en primera persona dispone de quince minutos, si es un cuento largo. Como cuentacuentos no tenemos tiempo material

para desarrollar esas aptitudes, por lo tanto, haremos un boceto o mostraremos pinceladas de ese personaje.

En la narración oral podemos tomar la voz de un personaje o caracterizarlo físicamente, pero no llegamos al estado de representación por completo. Por ejemplo, si contamos que el personaje llora, seguramente nuestro matiz será de tristeza, pero no nos pondremos a llorar en medio del cuento como lo haría el personaje.

Quería desarrollar todas estas definiciones sólo para aclarar que, después de veinte años de contar cuentos e impartir talleres y seminarios, llegué a la conclusión de que no me interesan estas diferencias o similitudes. Me parece que lo importante es que el narrador oral comunique y conmueva al público, ya sea contando en primera o tercera persona, desde un personaje o siendo él mismo.

Muchas veces los alumnos me preguntan: ¿puedo contar sentado o parado? ¿Desde un personaje, en primera o en tercera persona? Les respondo que considero que lo importante es que al público «le pase algo», sea como sea, contando en primera o tercera persona, subido desde un arnés o haciendo la vertical. Lo valioso es que se celebre el acto de comunicación y comunión entre el narrador oral y el interlocutor. Digo interlocutor y no público.

El público, para mí, es el del teatro, que se sienta, ve una obra y obviamente se conmueve y le suceden diversas emociones internas, pero al público de la narración oral lo llamo interlocutor, porque es más activo. Tiene que generar constantemente imágenes del cuento que el narrador le propone, con su propia historia, estableciendo así un vínculo de comunicación de ida y vuelta, en vivo y directo y en el momento de su producción. Por eso le confiere a la narración oral una categoría de arte viviente que sucede, transcurre y perece en el momento de su producción.

Del teatro al cuento

Comparto con ustedes una reflexión de Carlos Genovese que publiqué, en el año 2002, en el Boletín de Cuentacuentos «Te doy mi palabra».

«Lo primero que visualicé fueron las diferencias entre actuar y narrar. La primera sorpresa fue comprobar en la práctica que mi condición de actor no era necesariamente la mejor para enfrentar al público como narrador, contrariamente a lo que pudiera pensarse. Es cierto que me servían el manejo corporal, el uso de la voz y del espacio escénico, la experiencia frente a las audiencias, etc. Pero el mecanismo esencial del actor, el de la interpretación dramática de un rol, aparecía como un freno, un impedimento que me distanciaba del público en el momento de contar. La narración resultaba estereotipada y ligeramente falsa para el espectador. Esta sólo funcionaba cuando dejaba de “actuar” el personaje del narrador y era yo mismo el que contaba, o una faceta muy espontánea e íntima de mí llamada “El Cuentacuentos”. El que, con absoluta libertad psíquica y conceptual, y por ende escénica, podía contar evocando historias pasadas, divagando con ellas desde el presente e improvisando profundamente en relación al contexto social o ambiental en el que se desarrollaba la contada. Me daba cuenta de que otros colegas actores, al narrar forzaban la expresión, sobreactuando la historia narrada, intelectualizando al mismo tiempo sus contenidos literarios y exhibiéndose ellos como “buenos actores” capaces además de contar un cuento. El seudopersonaje del “actor en escena con su público” se sobre imponía al del narrador oral auténtico, atentando principalmente contra la

naturalidad en la entrega del relato, requisito indispensable para que éste llegue, convenza y emocione al espectador-auditor».

¿Pero por qué la narración oral es una modalidad teatral sin ser teatro?

El modelo de teatro que todos conocemos como habitual, es decir, el normativo aristotélico, nos hace olvidar muy a menudo que existen otras formas de teatro que son, incluso, más antiguas. En su origen el teatro épico era narrativo.

El teatro épico

Se inicia a comienzos del siglo XX. Es Bertold Brecht quien propone este tipo de teatro con un compromiso político y de carácter social, denunciando y atendiendo las problemáticas sociales de la época. Es conocido también como Teatro de Política, pero luego Brecht lo bautizaría como «teatro dialectico».

El teatro épico asume un compromiso de debatir ideas, más que una propuesta de diversión o entretenimiento. Hace que el público comparta sus ideas.

Los personajes no deben imitar a las personas reales, sino representar los lados opuestos de un argumento, de arquetipos o estereotipos. El público debería ser siempre consciente de que está viendo una obra de teatro, y debería permanecer a una distancia emocional de la acción.

En general, fue una reacción contra otras formas populares de teatro, en particular contra el drama realista.

Konstantin Stanislavski también fue pionero en el teatro épico, con la diferencia de que trataba de copiar el comportamiento humano real a través de técnicas de actuación para sumergir al público en el mundo de la obra.

Al centrarse el teatro épico en lo político y social, se produce un alejamiento de las teorías radicales de Antonin Artaud, quien buscaba afectar al público en un nivel absolutamente irracional. Aparte de esto, Brecht introdujo la técnica de «distanciamiento».

También se contraponen al teatro aristotélico, en el que el espectador debía identificarse con el personaje a través de la catarsis.

La creación colectiva

Es una metodología muy desarrollada por el Nuevo Teatro Latinoamericano desde los años 60. En general, se parte de alguna idea o de un texto que sirve de base a las improvisaciones de los actores, quienes diseñan situaciones, personajes, espacios, etc. Durante este proceso, se toman muchas notas y luego se conforma un texto para la representación.

A diferencia del teatro tradicional, que parte del texto dramático ya escrito por un autor, la creación colectiva parte de la actuación y llega al texto como producto final. Este texto es dramático y a la vez espectacular. Y, por supuesto, no tiene un autor, sino muchos. En la creación colectiva, además, los roles se distribuyen y diversifican, porque un espectáculo teatral requiere no sólo de actores, sino también de apoyos técnicos muy precisos.

Muchos de los grupos que en América Latina trabajan con esta metodología carecen, en general, de una base financiera importante. El teatro de la pobreza no es, sin embargo, un teatro pobre, sin utilería, sin escenografía, sin luces y con vestuario neutro, utilizando

únicamente la palabra, el cuerpo y el gesto del actor. Es un teatro que privilegia la imaginación, que es rico en propuestas, y que no se apoya necesariamente sobre el esplendor de la tecnología y los grandes presupuestos. La creación colectiva es, además, una metodología que tiene una ética de trabajo basada en la solidaridad, la colaboración y el respeto mutuo. No es, como su nombre lo indica, un estilo individualista ni tampoco basado en el *star system*, expresión inglesa traducible por «sistema de estrellato» o «sistema de las estrellas», que era el modo de contratación de actores —en exclusividad y a largo plazo— utilizado por los estudios de Hollywood en la denominada época dorada.

El teatro pobre

Creado por Grotowski, implicó la salida de aspectos que, desde otras perspectivas teatrales, se consideran necesarios para la realización de un hecho escénico. En el teatro pobre, el uso de elementos decorativos como escenografías, maquillaje, iluminación y vestuarios, no son necesarios. Sin embargo, en el teatro desarrollado por Grotowski no es posible privarse de la relación actor-espectador, pues esta es vital para la comunicación y también permite el desarrollo del actor y del espectador sobre sí mismos.

Ante la carencia de escenografía, maquillaje y el uso mínimo de elementos de luz y vestuario, el teatro pobre pone énfasis en el trabajo de comunicación del actor, al cual no se le instruye mediante técnicas preestablecidas; por el contrario, se pretende eliminar las resistencias que el organismo del actor produce ante el conjunto de estas técnicas. Grotowski define esta situación del modo que sigue:

«La nuestra es una vía negativa; no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos».

Preparando el terreno para la narración oral

La crisis del teatro y el surgimiento de estas nuevas estéticas van preparando el camino, regando el terreno para que germine la narración oral. Se rompe el concepto de teatro como caja y aparece el concepto de teatro modular. Es decir, se transforma el Teatro a la Italiana y se desarrolla en otros espacios como cafés, librerías, plazas, parques, etc.

A lo largo del siglo XX la renovación del arte teatral ha conllevado un replanteamiento del espacio escénico para adecuarlo a las nuevas técnicas interpretativas y para acercar actores y público. Alejándose de la concepción clásica del «escenario de proscenio», los diseñadores prefieren hablar entonces de «espacio escénico», un término más flexible y abierto.

La disposición «en arena» sitúa la escena en el centro de la sala, en un plano bajo y rodeado por los espectadores sentados en gradas para mayor visibilidad. Puede adoptar varias formas, circular como en un circo, rectangular o cuadrada. Otras disposiciones utilizadas con bastante frecuencia son la disposición «en corbata», en la que los espectadores ocupan tres lados del espacio escénico, manteniendo libre un lateral para acceso de los actores; y la disposición en pasillo, en la que los espectadores se sitúan a ambos lados de un amplio pasillo central por cuyos extremos entran y salen los actores. Si bien estas disposiciones permiten multiplicar los ángulos de visión del espectáculo, condicionan y limitan la escenografía al no disponer de caja escénica para ocultar la maquinaria.

Los cuentacuentos actuales, con los narradores orales, no sólo utilizan la tradición, sino también la literatura; la «oralitura», dicen algunos. La literatura oralizada cierra el ciclo cultural y volvemos a encontrarnos con formas teatrales alternativas a las establecidas desde los griegos y reelaboradas por los stanislavskianos, más cercanas a las teorías de Bertold Brecht, pero sobre todo a nuestros ancestros teatrales más directos y constantes.

Surgen nuevas tendencias escénicas que rompen con la cuarta pared que propone Stanislavski e integran al público como un actor pasivo. El público participa en forma activa y es parte del espectáculo. Estoy pensando en la *performance*, el teatro comunitario, el teatro danza y la narración oral entre ellas. Analicemos:

La *performance*

Este término no forma parte del diccionario de la Real Academia Española (RAE). No obstante, podríamos establecer que es un anglicismo que se ha formado a partir del verbo *perform*, que puede traducirse como «actuar o interpretar». La palabra, de todas formas, es muy habitual para nombrar a cierta muestra o representación escénica que suele basarse en la provocación.

Es en los inicios del siglo XX donde se encuentra el origen de este tipo de manifestación artística y cultural, pues fue entonces cuando determinados personajes ligados al movimiento futurista crearon tendencias y apostaron por otras formas peculiares de mostrar sus ideas, sus emociones y su manera de entender el arte. No obstante, no sería hasta la década del 60 que la *performance* empezaría a tomar mayor relevancia a nivel internacional.

Una *performance*, por lo tanto, intenta sorprender al público, ya sea por su temática o por su estética. Este tipo de acciones están vinculadas a la improvisación, el arte conceptual y los *happenings* (manifestaciones artísticas que contemplan la participación del público en forma directa y activa).

Una de las características más importantes de una *performance* es que se desarrolla en un lugar determinado durante un tiempo concreto. La *performance* se lleva a cabo en vivo y existe mientras el artista realiza su propuesta, a diferencia de una exposición tradicional.

Muchas son las figuras que han pasado a ser iconos del mundo del *performance*; no obstante, entre todas ellas destacaría de modo significativo al alemán Joseph Beuys, quien mostró sus cualidades artísticas recurriendo al uso de elementos tales como los animales, el papel o la paja.

Asimismo, tampoco hay que pasar por alto a Hermann Nitsch, un artista austríaco que ha logrado fama mundial por la provocación de sus obras. Y es que en ellas no duda en incluir diversos rituales ancestrales que están calificados como salvajes.

Las *performances* que pude disfrutar fueron de La Fura dels Baus y del Grupo de la Guarda, en las que el público participaba de forma muy activa: corres, te mojan, te empujan, se vivencia corporalmente. Es una experiencia única e irrepetible donde la emoción es colectiva.

En Chile se realizaron numerosas *performances* durante la dictadura militar, eran protagonizadas por el colectivo artístico «Las yeguas del apocalipsis», integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas. También el artista visual Carlos Leppe y el poeta Raúl Zurita realizaron *performances* en los años 80.

El teatro comunitario

Nace de la comunidad para la comunidad; de la voluntad colectiva de reunirse, organizarse y comunicarse. Parte de la idea de que el arte es un agente de transformación social con la convicción de que toda persona es esencialmente creativa. Su búsqueda estética aborda tanto la comedia como la tragedia, pero nunca el drama psicológico; lo épico desde lo colectivo.

Es autoconvocado y autogestivo; es una forma de pensar, vivir y hacer política sin filiaciones partidarias ni religiosas. El teatro comunitario busca recuperar con su arte al espacio público como escenario: la calle, los parques y las plazas.

Trabaja desde la inclusión y la integración, por lo tanto, es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar de manera voluntaria y en carácter amateur; es decir, con amor por lo que se hace. En él todos tienen un lugar, no importa la edad. Todo el que participa asume un compromiso con lo artístico. Se compromete a ensayar, practicar y participar en funciones y con las tareas organizativas que tengan que ver con las necesidades del grupo y su funcionamiento.

Son vecinos que cuentan en forma colectiva la historia de su lugar de origen. El público participa directamente de la obra como un actor pasivo. En «El Fulgor Argentino», el público no va al teatro, sino que se instala en el club deportivo y social donde se cuenta la historia argentina del año 1930 al 2030.

Lo mismo ocurre en «El casamiento de Anita y Mirko». Te invitan a un casamiento, te sientan en mesas con personas que no conoces y cenas allí. Participas de una fiesta. Más allá de que la obra tiene una estructura y un guión dramático, suceden todos los momentos de un casamiento: se baila, la novia hace pasar a todas las mujeres y tira el ramo, sacan la cinta de la torta, etc.

El teatro danza

El término danza-teatro (*Tanztheater* en alemán) nos remite a la unión de la danza «genuina» y los métodos del teatro. Crea una nueva forma de danza que, en contraste con el ballet clásico, tiene una fuerte referencia a la realidad. El término puede ser hallado en obras o artículos de miembros del movimiento expresionista alemán de los años 20, quienes deseaban distanciarse de las tradiciones del ballet. Por primera vez fue utilizado por el que puede ser considerado el teórico más importante de la danza expresionista: Rudolf von Laban.

El danza-teatro acude desde lo formal a la palabra, el canto, la música en vivo, el teatro, el movimiento en su más amplia acepción. Las obras no nos cuentan una historia, sino que proponen situaciones escénicas en torno a los conflictos humanos y a las reflexiones en las que el espectador pueda identificarse.

La narración oral

Es un medio de expresión que se manifiesta con belleza y arte (es decir, con su propia técnica), en un instante único de creencia en la fantasía. Es una forma de comunicación que se nutre de la ficción, sin otro apoyo que la palabra, los gestos y los movimientos. El oyente forma con el narrador la otra parte de una unidad, pues él debe recrear en su imaginación la

historia que le cuentan, esto crea un estrecho vínculo que genera placer y se retroalimenta produciendo emociones y sentimientos.

Ese placer del oyente y del narrador es, ante todo, un encuentro afectivo importante. A través de caminos, trabajos, años, el narrador tradicional recibe la palabra. El que ha sabido ver y oír puede escribir en su esencia y continuar la cadena de transmisores, pero también el que ha sabido leer es el que puede decir o el que puede contar lo leído, es el que se ha dado cuenta, alimentado de la lectura. Este es el narrador oral cuya materia prima proviene principalmente de los cuentos literarios o los cuentos populares tradicionales ya recopilados por otros. Su labor no es la de rescate o investigación, sino la de difusión, y por supuesto que en ocasiones también podrá contar sus propios cuentos.

Un narrador oral conoce las técnicas para contar cuentos por haberlas aprendido de forma expresa y voluntaria. Cualquier ser humano con sensibilidad y el don de la palabra sencilla, imaginaria, sugerente, fulgurante, puede ser narrador oral.

El efecto del cuento oral ya no se produce indirectamente por la asociación de palabras escritas o grabadas en una página, sino directamente, a través de la expresión verbal y gestual. Pero, por otro lado, está el escollo de lo fugaz de la palabra. No se puede volver la página para aclarar los puntos oscuros, es por eso que la narración oral debe ser precisa, con todos los datos necesarios, pero al mismo tiempo desprovista de descripciones superfluas que puedan estorbar la comprensión.

El narrador oral tiene el poder de evocar emociones, de transportar la imaginación, de hacer realidad la fantasía, es un arte vivo y por lo mismo fugaz, efímero; sólo existe en el momento mismo de su creación, la magia de ese instante no se puede almacenar, guardar, revisar, ni aun con técnicas que combinen la grabación del sonido y de la imagen. Cada momento es único e irrepetible, por lo que sólo es posible comparar los recuerdos que la narración dejó en nosotros, no la narración misma. La expresividad y, por qué no, el histrionismo del que pueden hacer gala los narradores orales, son atractivos que hacen a su potencial convocante y que, tal vez, poco tienen que ver con los recursos escriturales.

Todas estas modalidades teatrales o expresiones anteriores tienen en común lo siguiente:

- Rompen con la cuarta pared
- El «interlocutor» o público participa en forma activa
- El «interlocutor» o público se convierte en un actor pasivo
- Rompen con el concepto de teatro como caja
- Se diferencian del actor del teatro normativo y representativo que conocemos, porque cada uno de ellos trabaja con su propia técnica
- Todos son actores, pero con su propia especificidad

Armado, montaje de espectáculos y puesta en escena

En el primer cuatrimestre de Rayuela, el arte de contar cuentos, el alumno aprende las técnicas para contar cuentos a niños, jóvenes o adultos. Cuando se finaliza ese taller inicial, se realiza una muestra colectiva donde el alumno participa —con muchos nervios— y se anima a narrar un cuento. Siempre destaco que uno aprende a contar contando, como todos los oficios y profesiones desde la práctica misma. Recalco que es un trabajo colectivo, donde el alumno participa con un texto y se presenta en el marco del taller. El público que asiste va a disfrutar, lo hace porque lo desea y se prepara para escuchar. Trato de cuidar los detalles al máximo, para que todas las condiciones sean favorables y poder desarrollar la actividad con éxito.

En un segundo cuatrimestre, el cuentacuentos quiere perfeccionarse, entrenarse o armar un repertorio. Luego aparece el deseo de montar un espectáculo, ya sea en forma colectiva o individual. Este capítulo tiene como objetivo facilitar a los narradores orales las herramientas concretas que tiene la escena para unir sus relatos y darles sentido de espectáculo, diferenciar y mostrar cómo cambia la técnica de acuerdo al espacio e interlocutores que se tiene como público.

Roles

En el teatro existen tres roles definidos:

- Actor, que es el intérprete
- Director, que es el que va a coordinar al actor
- Dramaturgo, que es el que escribe el texto que va a ejecutar el actor bajo la coordinación del director.

Esos tres roles que están muy bien marcados en el teatro, en la narración oral se funden, se juntan en una sola persona: el cuentacuentos. El narrador oral es actor (ya vimos, con su propia técnica), porque interpretará el cuento. Es director de sí mismo, porque por más que traiga el cuento para ser supervisado por mí, en el momento de escoger los criterios estéticos y escénicos él ya ha decidido cómo y desde dónde encarar ese texto. Y es doblemente dramaturgo, porque tendrá que adaptar y reescribir el cuento, pasarlo de la literatura a la oralidad, creando así un nuevo texto que es el oral; como nombré anteriormente, la «oralitura». Y segundo, estará escribiendo sin saberlo la dramaturgia del espectáculo, al decidir con qué cuento parte, qué texto va segundo, con cuál finaliza y qué elementos de la escena utilizará para unir esas pequeñas unidades que son los cuentos. Es decir, esos tres roles se funden en la narración oral en la figura del cuentacuentos.

Puesta en escena

El vínculo de comunicación y la técnica que establece el narrador con su oyente se verán necesariamente modificados de acuerdo al espacio donde se desarrolle y a las expectativas de los interlocutores. Vimos que incluso en el hospital, de acuerdo a la sala, contamos de diversas formas. El cuentacuentos que decide trabajar y pararse en un escenario tiene que jugar con las leyes de la escena o su trabajo se verá disminuido, empobrecido. Además de no perder la comunicación con el público, tiene que estudiar el espacio que va a utilizar

para apropiarse del mismo en el relato de su historia y no parecer como un granito de trigo perdido en una llanura.

Debe tener en cuenta, de manera más consciente, sus desplazamientos por todo ese espacio, jugar con los planos, abarcar los espacios parciales o totales en los puntos culminantes de su presentación.

El espacio habitual del cuentacuentos es el café, la biblioteca o la sala de clases, lo cual favorece la comunicación, ya que son lugares pequeños. En estos ámbitos, los movimientos son escasos y totalmente improvisados (movimientos cotidianos, según el autor y director italiano Eugenio Barba). Pero en un escenario todo cambia, se dimensiona. Estamos bajo una lupa, y por lo tanto tenemos que proyectar nuestro trabajo a través de movimientos en los espacios parciales y espacios totales, planos superiores o altos, medios o inferiores o bajos.

Como vengo del teatro, en un principio me servían el manejo corporal, el dominio de escena, la proyección de la voz, la experiencia ante un auditorio, etc. Pero el mecanismo esencial del actor es entrar en un personaje y ese rol aparecía como un freno, un impedimento que me distanciaba del público en el momento de contar. Fue un lento proceso y cientos de cuentos narrados los que me permitieron borrar de mi expresión esos vicios actorales y dejar fluir lo que podríamos llamar «el narrador interior» que todos poseemos. Encontrarlo fue tarea de algunos años.

Escenografía en el espectáculo

Debe acompañar el cuento y ser parte integral del mismo. Los elementos de utilería o decorado que se colocan en escena están por algo, no porque queden lindos. Muchas veces he visto que se llena un escenario pequeño con una silla y una mesa —con flores y el florero que, por supuesto, no falta— sólo para poner la jarra de agua con un vaso. Inconscientemente el narrador trata de llevar la tarima al escenario, por eso lo llena con objetos que no va a utilizar y no cumplen ningún rol funcional en el espectáculo o en los cuentos.

Movimientos cotidianos y movimientos extracotidianos

Partamos del hecho de que, cuando el cuerpo se encuentra a nivel representacional, es decir, sube a escena y se asume de manera consciente, no se puede comportar en forma cotidiana, puesto que el comportamiento cotidiano del cuerpo va en pos de ejecutar todas sus acciones con el mínimo gasto de energía y eso, en el escenario, no representa mayor atractivo. No se ve, no se oye, no se vivencia. De aquí parten dos conceptos universales del teatro: movimientos cotidianos y movimientos extracotidianos del cuerpo.

Según Eugenio Barba, se explican en las formas teatrales de la India con los términos *lokadharmi* y *natyadharmi*. *Lokadharmi* indica el comportamiento (*dharmi*) de la gente común (*loka*), y la otra, *natyadharmi*, indica el comportamiento del hombre en la danza (*natya*). Trabajar el movimiento corporal en una extracotidianidad que lo interrelacione con el espacio y el tiempo dará al narrador un «cuerpo decidido». Ese «cuerpo decidido» es el que maneja su energía en forma tal que, apenas aparece, sin pronunciar palabra, convoca a la atención y muestra que tiene algo que decir y que ese algo merece ser visto, oído y celebrado.

Con una exploración de las posibilidades de movimiento del cuerpo, de las posibilidades de resonancia de la voz en el cuerpo y de su proyección en el espacio, con la aprehensión del tiempo interno y externo, conseguiremos un «material corporal» que podremos utilizar para nuestro desempeño en la escena.

El trabajo físico corporal genera «crisis de dificultad» y al explorar las dificultades se fortalece la voluntad, se crea compromiso ético y estético por parte del narrador frente a su trabajo; se descubren posibilidades y capacidades no exploradas que aumentan magníficamente el material expresivo del que el narrador puede disponer. Este aumento de material favorece la experimentación y el hallazgo del «cómo digo lo que digo». También favorece la exploración y el encuentro de significados múltiples; la oralidad «texto» sostenida y resignificada por el «contexto» (praxis escénica); el dominio de los lenguajes no verbales.

El narrador maneja una diversidad de lenguajes, una polisemia conjugada en un solo cuerpo, que narra con varios lenguajes que el público reconoce. A diferencia del actor, el narrador debe agregar al «hacer» instrumental un «hacer» lingüístico que distingue la inteligencia del género. El público concurre a presenciar (ver y oír) y participar del cuento en escena, de la palabra en acción.

Asimetría

Los franceses dicen *asymétrie est le phénomène*: «la asimetría es el fenómeno».

Es una regla que utilizo siempre para armar y montar los espectáculos para no atender contra el ritmo. ¿En qué sentido? La asimetría en la duración de los cuentos. No voy a contar tres seguidos de cinco minutos. Contaré un cuento de cinco, luego un cuento de ocho; después, otro de dos y finalizaré con uno de quince.

La asimetría en los climas de los cuentos: no contaré tres cuentos de humor seguidos. Contaré un cuento de humor, luego un texto más poético, uno romántico, un cuento más melancólico o triste y finalizaré con otro de humor. La asimetría es una regla que tenemos que tener en cuenta cuando trabajamos y creamos la dramaturgia del espectáculo.

Herramientas de la escena para unir los cuentos

La primera dificultad que me encontré como narrador oral en el momento de montar un espectáculo —en forma individual o colectiva— fue que la dramaturgia de la narración oral son los cuentos. Los cuentos son pequeñas unidades que van a formar parte del gran cuento que será el espectáculo. En el teatro, en cambio, existe un texto único, ya sea un monólogo o una obra compartida por varios actores. Así que, además del rol de narrador oral, tuve que escribir la dramaturgia del espectáculo al decir qué cuento va al principio, qué cuento segundo, con qué cuento término, etc. Y con qué elementos unir estas pequeñas unidades que son los cuentos, para contar el gran cuento del espectáculo y sin perder la comunicación con el público.

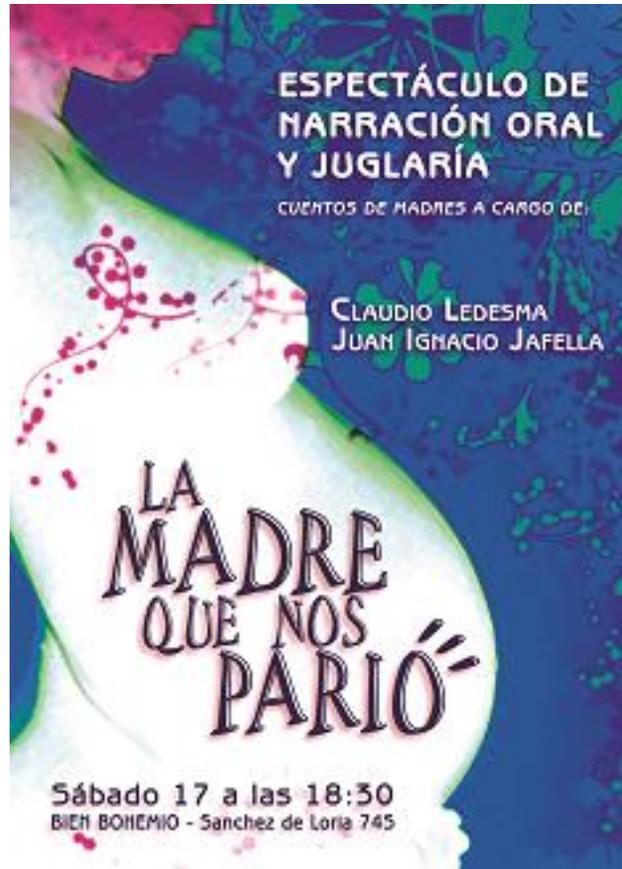
Lo primero que establecí de forma arbitraria, simplemente para ordenar y organizar el espectáculo, es si el espectáculo iba a ser un «espectáculo abierto» o un «espectáculo cerrado».

Espectáculo abierto: es aquel en el que puedo modificar el cuento o reemplazarlo por otro, y en la contada no se pierde la unidad o el sentido de espectáculo.

Son espectáculos abiertos:

- «La madre que nos parió», espectáculo que realicé con Juan Ignacio Jafella. Cuentos y juglarías que dan cuenta de diversos tipos de madres. Allí podía cambiar un cuento por otro, siempre y cuando fueran cuentos de madres.

- «Menú Literario», más de doscientos textos y autores para que el público elija. Este es un espectáculo abierto, porque puedo reemplazar de la lista del menú los cuentos que yo desee.

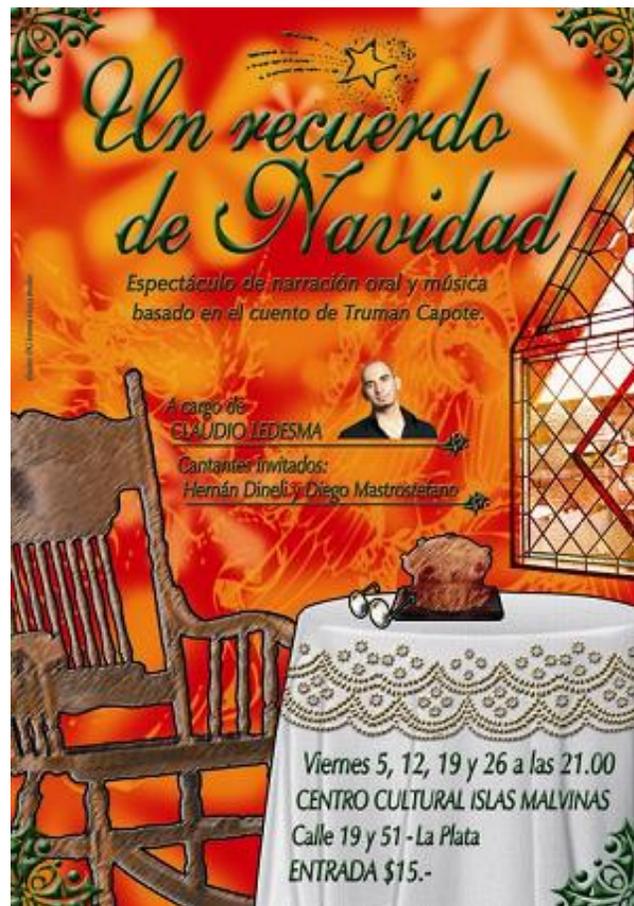


Espectáculo cerrado: es aquel en el que no puedo cambiar ni reemplazar el texto por otro, porque si lo hago se pierde el sentido y la unidad de espectáculo.

Son espectáculos cerrados:

- «Un recuerdo de Navidad», basado en el cuento de Truman Capote, que está dividido en tres partes. En el medio un cantante interpreta villancicos y canciones navideñas. No puedo cambiar ningún bloque, porque si incorporó otro cuento de Navidad, por ejemplo «El pavo de Navidad», también de Truman Capote y del mismo libro, deja de ser el espectáculo «Un recuerdo de Navidad».

- «Secretos de familia», basado en la novela autobiográfica de Graciela Beatriz Cabal. La novela va de los cuatro a los doce años y está narrada desde la voz de la infancia. Si incorporo en este espectáculo otro texto, por ejemplo «Pobrecico» o «El cuerpo de Isidoro», de Esteban Valentino, el espectáculo dejará de ser «Secretos de familia» y será «Cuentos de la Infancia».



Para unir los cuentos utilizo cuatro elementos y herramientas de la escena, los conjugo en el momento de contar. La *aggiorno* porque no es teatro convencional lo que voy a hacer, sino contar cuentos, pero bajo las leyes del escenario. Siento que no narro los cuentos, sino que realizo un montaje de ellos; es decir, trabajo con espacios parciales y totales, con planos superiores o altos, planos medios y planos inferiores o bajos. Utilizo el recurso de las luces, música, dispositivo escénico o dramaturgia. Y los textos están en pretérito, en tercera o primera persona, característica fundamental para reconocer e identificar que son cuentos y no monólogos.

Elementos de la escena para unir los cuentos

Luces, dispositivo escénico, música y dramaturgia. Estos son los cuatro elementos y herramientas de la escena que utilizo para unir esas pequeñas unidades que son los cuentos y que conformarán el gran cuento: el espectáculo. Seguramente hay muchos más, pero son estos cuatro con los que yo trabajo puntualmente. En algunos espectáculos he podido conjugar uno, dos o tres de estos elementos. Solamente en dos espectáculos que dirigí pude conjugar los cuatro: en «Té de señoras», realizado por el Grupo Palabra de Mujer de la Plata; y «Evita Vuelve», realizado por Roxana Del Castillo; ambos bajo mi dirección. Empecemos a analizar y dar ejemplos de cada uno de estos elementos:

Luces

Cuando un narrador oral se para en el escenario, sobre todo en las primeras experiencias, se siente un tanto incómodo. Las luces lo enciegan y el público está a oscuras. Se pierde el contacto visual, algo tan necesario para el cuentacuentos. Buscar la penumbra del escenario, porque el reflector lo enciega, hará que automáticamente pierda valor su trabajo en escena. Lo que aconsejo es hablar con el técnico —porque está acostumbrado al teatro tradicional— y dejar una luz de media sala para poder ver aunque sea las primeras filas.

Que el reflector que ilumina al cuentacuentos no esté tan fuerte y delimitar el espacio con la luz; es decir, marcar con la luz un pequeño rectángulo para achicar el escenario, para acotarlo y suscribirse a trabajar en ese espacio. Es una forma de reducir el escenario si lo vemos muy grande, sobre todo en las primeras experiencias. Pero luego, en la cuarta o quinta presentación del espectáculo, les aconsejo, como desafío, dejar al público en oscuro total. Si bien perdemos el contacto visual, los otros cuatro sentidos se potencian. Percibimos la respiración, las risas, suspiros del público. El narrador se concentra más, se mete más adentro de la película de lo que está contando. Es como entrar en una especie de trance. Al no ver el público, ingresamos directamente adentro del cuento. Al menos eso es lo que me sucede a mí.

Y para unir los cuentos, a través de las luces, voy a compartir con ustedes dos espectáculos que utilizaron este recurso:

«Ventanas iluminadas», a cargo de Matita von Saltzen. Ella comenzaba el espectáculo con la siguiente aguafuerte de Roberto Arlt:

«La otra noche me decía un amigo que es el coleccionista de las historias más raras que conozco:

—¿Usted no se ha fijado en las ventanas iluminadas a las tres de la mañana? Vea, allí tiene argumento para una nota curiosa.

Y de inmediato se internó en los recovecos de una historia que no hubiera despreciado. Una historia magnífica relacionada con una ventana iluminada a las tres de la mañana.

Ciertamente, no hay nada más llamativo en el cubo negro de la noche que ese rectángulo de luz amarilla, situado en una altura, entre el prodigio de las chimeneas bizcas y las nubes que van pasando por encima de la ciudad, barridas como por un viento de maleficio».

Se encendía un rectángulo amarillo arriba de Marita y ella decía:

«Esa ventana está iluminada, porque hay chico que no puede dormir, porque tiene miedo. Mucho miedo. Miedo a la oscuridad, porque en la oscuridad crecen los monstruos y fantasmas».

Y allí comenzaba a contar el cuento «Miedo», de Graciela Cabal.

Cuando finalizaba se prendía un rectángulo de luz roja a un lateral. Marita, cómplice, le decía al público:

«La luz roja, la luz del amor...».

Y comenzaba a contar «Ramoncito», cuento erótico escrito por Vivi García:

«Ramoncito la invitaba a acostarse con las piernas abiertas, fuera de la cama, luego se sentaba frente a la maravilla femenina, subía con delicadeza la falda, quitaba la ropa interior, acariciaba la piel desnuda que tenía a su alcance y despacio muy despacio, comenzaba a acercar sus labios a la rosa, entreabierta mojada de rocío que guardan las mujeres, entre las piernas. Y en ese refugio sagrado, Ramoncito dejaba en libertad su lengua, que bailaba y dibujaba arabescos tibios hasta culminar su tarea. La habitación, solícita, agasajaba algún gemido discreto, una palabra aparentemente sin sentido, y los albergaba cálidamente entre sus cuatro paredes».

Al finalizar «Ramoncito» comenzaba a titilar un rectángulo blanco encima del público. Marita decía:

«No, no sabe de electricidad, él es plomero».

Contaba «El plomero», cuento campero y gauchesco de Julio César Castro. Finalmente se prendía un rectángulo azul al lado de Marita y ella comenzaba a narrar «El hada del arrabal», un cuento de tango suyo. Mientras ella contaba la historia de Azucena, quien deja el reino de las hadas por un hombre y porque le gusta bailar el tango, la luz iba bajando lentamente, hasta desaparecer justo al finalizar el cuento:

«Eusebio es un hombre bien hombre: un verdadero macho argentino.

Ama el tango y el mate. Le gustan el fútbol y los perros. Respeta a los gatos y a las mujeres. Todo en ese orden.

Será por una cuestión de orden, entonces, que la mujer un día se le piantó. Ya estaba harta de ser “el último orejón del tarro” —como dicen—, pasase todo el día cebando mate, fregando y atendiendo al hombre, pasa que los sábados él se fuera solo a la milonga. “No me voy de garufa, me voy a ballar. Si vos no servís ni pa’ tarareas un tango... ¿a qué vas a venir?... ajunarme nomás... No te pongás cargosa... querés...”

La mujer se le fue con otro. Otro que bailaba boleros, tomaba café o gaseosa y le traía flores al menos dos veces por semana.

Y ahí se quedó Eusebio: solo como un perro y con el perro, con la heladera llena de carne (para el perro, que era el único que la comía cruda), aburrido de cebarse su propio mate, con un montón de ilusiones perdidas y otro montón de pilchas para lavar y pasa planchar.

¿Y qué podía hacer un hombre bien hombre en semejantes circunstancias? Por supuesto: irse a vivir con su mamá».

En «Ventanas Iluminadas», la asimetría estaba dada por la temática y los climas de los cuentos. Iniciaba con un cuento infantil, luego uno erótico, uno campero y finalizaba con uno de tango. Las luces unían los cuentos, los rectángulos de luz eran las ventanas

iluminadas y las historias sucedían a través de ellas. También la asimetría estaba dada por las ventanas, nunca las ventanas eran del mismo color, y tampoco se encendían en el mismo lugar. Si hubiera puesto la ventana siempre en el mismo lugar, terminamos por agotar el recurso y convertirlo en previsible.



«Ventanas Iluminadas» era un espectáculo abierto, ya que Marita podía cambiar cualquier cuento por otro.

Otro espectáculo que trabajé con luces para unir los textos fue «Secretos de familia», de Graciela Beatriz Cabal. Me tocó presentarlo en el marco de un Festival Internacional de Cuentacuentos en Santiago de Chile, en el Teatro Oriente, en el año 2002.

Recuerdo que cuando vi ese enorme escenario de quince metros de largo por doce metros de fondo, me inquieté. Fui un rato antes, y con el iluminador, que era muy buena onda, armamos una pequeña puesta de luces. Muy sencilla, pero muy necesaria para el espectáculo. El público y el escenario estaban a oscuras total. Se encendía un reflector que iluminaba únicamente mi cara, yo estaba sentado en el fondo del escenario, a un costado. Cuando se me iluminaba la cara decía: «Tengo cuatro años». Apagón total. Me acercaba a proscenio, es decir, delante de todo el escenario, una luz desde arriba me iluminaba todo y empezaba a contar el capítulo de los cuatro años:

«A mí me encanta comer caramelos, chupetines, uvas y otras porquerías como los puchos de mi papá. Pero comida de verdad, eso no me gusta. Además, a cada rato me duele la barriga.

Yo prometo comer si me ponen la palangana con agua para que yo salpique, la jaula con el canario en la mesa y la servilleta a cuadritos, esa que tiene el agujero en el medio. Si quieren que coma, que la cuchara pase por el agujero...».

Terminaba el capítulo de los cuatro años. Apagón total. Me iba de nuevo a oscuras al fondo y de nuevo la luz en la cara. Yo, sentado, decía: «tengo seis años». Apagón total.

Volvía a proscenio, de nuevo la luz me iluminaba todo y empezaba el capítulo de los seis años:

«Mi mamá antes hacía muchas cosas maravillosas: cantaba, pintaba, bailaba, escribía y después se casó...».

Terminaba el capítulo y apagón total.

Desde espacios parciales iba ocupando, a medida que avanzaba el espectáculo, el espacio total. El personaje de «Secretos de familia» avanzaba en el escenario e iba creciendo. Cuatro, seis, ocho, diez y finalicé con el capítulo de los doce años en el otro extremo del escenario.

Se terminó el escenario, por lo tanto, también se terminaba el espectáculo. Ese día tuve que sacrificar no ver al público, porque si dejaba una luz de media sala se vería cómo me corría con el banco en la parte de atrás y cómo iba hacia delante. En cambio, en medio de la oscuridad aparecía como por arte de magia cuando se encendía la luz.

Al no ver al público pude concentrarme más en lo que estaba contando. Estaba tan metido dentro del cuento y percibía tanta comunicación con el público, que fue una función única, sublime. De hecho, creo que fue la función más emblemática que he realizado en mi carrera de cuentacuentos. He tenido muchas buenas funciones, pero como esa nunca más. Me sentía poderoso, con una energía que me hacía controlar la respiración del público, sus risas, sus latidos. Sí, fue hacer el amor con ellos, un multiorgasmo escénico.

Dispositivo escénico

El dispositivo escénico es un elemento que irá mutando y se irá transformando en cada uno de los cuentos. Sirve para unir los cuentos. Al accionar el dispositivo escénico encontramos movimientos extracotidianos en el cuento y descubrimos diferentes planos y espacios. El dispositivo escénico puede ser un chal, una silla, una tela, un almohadón, cualquier elemento que nos sirva para manipular en el cuento. Por ejemplo, en «El Principito», espectáculo a cargo del Grupo Palabrazo bajo mi dirección.

El grupo estaba integrado por Elba Morel, Lyda Rodríguez, Patricia Hartkopf, Orlando Acosta, Carlos Giurleo, Mirta Coria y Liliana Abilleira. Trabajamos con sillas. Ellos eran siete. Cada uno entraba a escena con una silla y colocaban cinco sillas, una detrás de otra, y en la segunda silla colocaban una a cada lado. De esa forma quedaba una suerte de cruz armada en el escenario, que en realidad era el avión del aviador perdido en el desierto.

En los primeros siete capítulos, los narradores contaban desde la cola del avión, desde algún ala, o desde adelante, evocando al avión que estaba en el escenario.

«El principito hacía muchas preguntas, pero no respondía las que yo le hacía. Por eso, sólo a través de palabras sueltas pude saber algo de su lugar de origen.

Cuando vio por primera vez mi avión me preguntó qué era eso.

Y le expliqué que eso era un avión y que volaba. Entonces muy sorprendido exclamó:

—Ah!, entonces ¿vos también venís del cielo? ¿De qué planeta sos?

Aprovechando su comentario le pregunté de qué planeta era, pero él se limitó a mover la cabeza con la vista clavada en el avión y comentó: —Bueno, encima de eso, no podés venir de muy lejos».

En la segunda parte del espectáculo desarmaban el avión y con las sillas armaban un círculo: eran los planetas. Contaban desde adentro del planeta o desde fuera.

«Supe una segunda cosa muy importante, el planeta de El Principito era apenas más grande que una casa. No podía sorprenderme mucho, sabía bien que fuera de los grandes planetas como la Tierra, Júpiter, Marte y Venus, existen centenares de otros planetas, a veces tan pequeños que apenas se los puede ver con el telescopio.

Se llaman asteroides, cuando un astrónomo descubre uno le pone un número, lo llama por ejemplo asteroide 3251.

Tengo serias razones para creer que El Principito vino del asteroide B612.

Este asteroide fue descubierto una sola vez en el año 1909 por un astrónomo turco. El astrónomo hizo una gran demostración en un Congreso Internacional de Astronomía, pero nadie le creyó. Por culpa de sus ropas; las personas grandes son así».

En la última parte del espectáculo desarmaban el planeta y ponían las sillas de frente y hacia atrás, y entonces contaban los últimos capítulos a dos voces.

«Ya han pasado seis años, jamás conté esta historia y aunque mis compañeros se alegran al volver a verme vivo, estoy triste.

Sólo me consuelo un poco pensando que él ha vuelto a su planeta porque a la mañana siguiente a su despedida no encontré rastro alguno de su cuerpo.

Además, cuando le dibujé el bozal, olvidé agregar la correa. Por eso me pregunto si habrá podido atar a su cordero, me pregunto qué habrá pasado en su planeta.

Cuando pienso que cada noche él cubre su flor con el globo y vigila a su cordero, me siento dichoso y las estrellas ríen dulcemente y suenan como quinientos millones de cascabeles».



Orlando Acosta, Carlos Giurleo, Liliana Abilleira, Lyda Rodríguez, Elba Morel y Patricia Hartkopf

Fue interesante el proceso con «El Principito». Trabajamos también con las imágenes proyectadas en una pared, ya que consideraba que las ilustraciones realizadas por el mismo Antoine de Saint-Exupéry son tan representativas como el texto. Los cuentacuentos del grupo Palabrazo dialogaban con las imágenes que se reflejaban en la pared y evocaban a través de ellas.

Otro espectáculo que monté con el Grupo Palabrazo fue «Mi planta de naranja lima», de José Mauro Vasconcelos: la historia de Zezé, un niño que un día descubrió el dolor. Le pedí al Grupo Palabrazo que trajera a la clase un chal, chalina, bufanda o pañuelo de color verde. A la clase siguiente aparecieron con una bufanda de lana verde oscura, una chalina verde limón, un pañuelo verde agua, un chal verde eléctrico. Asimetría en los verdes y las texturas. Con un perchero armé a Miguito en el escenario, el árbol de mi planta naranja lima. Puse la canción «La vida es bella» de Miguel Bosé y Noa. Con esa música ingresaban de a uno, con tiempo escénico, tomaban su chalina, se la ponían y saludaban al público. El tiempo escénico es distinto al tiempo real, es como ir en cámara lenta. Cada uno de ellos se colocaba la chalina de forma diferente y saludaba en forma distinta. Asimetría.

Al final quedaba una sola chalina, ingresaba Elba Morel, tomaba la chalina y comenzaba a contar la primera parte y manipulaba la chalina.

La chalina se convertía en el delantal de la mamá de Zezé, que trabajaba en esa fábrica que devoraba a las personas de día y las escupía a la tarde. Luego la mamá llegaba a su casa y realizaba los quehaceres. Elba, cuando contaba esta parte, hacía que lavaba y colgaba ropa con la chalina.

Luego ingresaba Lyda Rodríguez con su pañuelo entre las piernas: era el caballito Rayo de Luna de Zezé. Patricia Hartkopf era la tercera en contar. Ingresaba, doblaba su bufanda y le dejaba a sus pies, y comenzaba a contar de Zezé, que pone sus zapatitos para que el niño Dios le traiga un regalo. Luego los zapatos se transforman en el cajoncito que Zezé se lleva para lustrar.

Para Liliana Abilleira su chal era una flor, y la serpiente que Zezé inventa para asustar a una vecina. Orlando Acosta transforma al pañuelo en el Portuga: dejaba su chalina extendida en el suelo, y contaba que, cuando Zezé se acuesta en el pasto con el Portuga, el Portuga lo abraza y Zezé le pide que lo adopte y sea su padre. Mirta Coria se convertía en un vampiro con el pañuelo. Y para Carlos Giurleo el chal era Luis, su hermanito menor.

Comparto esta conmovedora adaptación que realicé para que contara Carlos Giurleo, quien lo hacía magistralmente.

«Mañana a las 8:00, en la puerta del casino Bangu, van a repartir juguetes; un camión lleno de juguetes que compro el dueño de la fábrica.

—¿Vas a venir?

—Claro que voy a ir, y voy a llevar a mi hermano Luis.

Volví a mi casa y anduve dando vueltas alrededor de Gloria, mi hermana.

—¿Qué pasa, muchacho?

—Bien que podrías llevarme. Hay un camión lleno de juguetes, los van a regalar.

—Zezé, tengo un montón de cosas que hacer.

—¿Sabes una cosa?, no es por mí, no. Pasa que le prometí a Luis llevarlo allá. Es tan chiquito, un chico de esa edad sólo piensa en la Navidad.

—Zezé, ya te dije que no puedo ir. Y esas son mentiras tuyas. Lo que pasa es que sos vos el que quiere ir allá. Tenés mucho tiempo en tu vida para recibir navidades.

—¿Y si me muero? Morir sin haber recibido algo en esta navidad.

—No vas a morirte tan pronto. Vas a vivir mucho, sos muy chico todavía y basta. Anda a jugar.

Pero no fui, me las arreglé para que ella a cada momento tropezara conmigo. Iba a la cómoda a buscar algo y se encontraba conmigo sentado en la mecedora, pidiendo con la mirada. Porque pedir con la mirada tenía mucho efecto sobre ella. Iba a buscar agua a la pileta, y yo estaba sentado en el umbral de la puerta, mirando. Iba al dormitorio, a buscar ropa para lavar. Allí estaba yo, sentado en la cama, con las manos en el mentón, mirando. Hasta que no aguantó más...

—Bueno, ¡basta, Zezé! Ya te dije que no y es no. Por amor de Dios, no termines con mi paciencia. Andate a jugar.

Me puse las zapatillas de tenis que me tenían que durar hasta que fuera a la escuela, el año que viene. Continué mirando a Luis, tan lindo y arregladito. Como estaba hasta podría ser que lo confundieran con el niño Jesús, más crecilito. Seguro que le van a dar un montón de regalos cuando lo vean».

Zezé logra conseguir el permiso de Gloria para ir al lugar donde reparten juguetes y llevar a su hermanito Luis. Zezé tiene cinco años, está por cumplir seis y Luis tres.

«Salimos. Don Pasión nos mandaba ir adelante e iba a entregar las cartas en las casas. Después apuraba el paso y nos alcanzaba. Volvía a repetir la acción enseñada. Cuando llegamos a la carretera Río-San Pablo, nos dijo sonriente:

—Hijos míos, estoy muy apurado. Ustedes están retrasando mi trabajo. Ahora vayan por ahí, que no hay ningún peligro.

Salió, de prisa, con el paquete de cartas y papeles debajo del brazo.

Pensé, rabioso;

—¡Cobarde! Abandonar a dos criaturas en la carretera, después de haberle prometido a Gloria que nos llevaba.

Tomé con más fuerza la mano de Luis y continuamos la marcha. El cansancio ya comenzaba a manifestarse en él. Cada vez disminuía más sus pasos.

—Vamos, Luis. Ya estamos cerquita y hay muchos juguetes.

Caminaba un poco más rápidamente y volvía a retrasarse.

—Zezé, estoy cansado.

—Te voy a alzar un poco. ¿Quieres?

Abrió los brazos y lo cargué un tiempo. ¡Pero vaya! ¡Pesaba como si fuese plomo! Cuando llegamos a la calle de El progreso el que estaba bufando era yo.

—Ahora caminas otro poquito.

El reloj de la iglesia dio las ocho.

—¿Y ahora? Había que estar allí a las siete y media. Pero no importa, hay mucha gente y van a sobrar juguetes. Traen un camión lleno.

—Zezé, me está doliendo un pie.

Me incliné:

—Voy a aflojarte un poco el cordón y mejorará.

Íbamos cada vez más despacio. Parecía que el mercado no llegaba nunca. Y después todavía teníamos que pasar la escuela pública y doblar a la derecha en la calle del Casino Bangu. Lo peor de todo era el tiempo, que parecía volar a propósito.

Llegamos allá muertos de cansancio. No había nadie. Ni parecía que hubiera habido distribución de juguetes. Pero la hubo, sí, porque la calle estaba llena de papel de seda arrugado. Los trocitos de papel coloreaban la arena.

Mi corazón comenzó a inquietarse.

Cuando llegamos, Don Coquito estaba ya cerrando las puertas del casino.

Extenuado, le dije al portero:

—Don Coquito, ¿ya se acabó todo?

—Todo, Zezé. Ustedes llegaron muy tarde. Esto fue como un alud.

Cerró media puerta y sonrió bondadosamente.

¡El año que viene tienen que venir más temprano, dormilones!

—No importa.

Pero sí que importaba. Estaba tan triste y desilusionado que hubiese preferido morir antes de que sucediese aquello.

—Vamos a sentarnos allí. Necesitamos descansar un poco.

—Tengo sed, Zezé.

—Cuando pasemos por lo de Don Rozemberg pedimos un vaso de agua. Alcanza para los dos.

Solamente en ese momento descubrió toda la tragedia. Ni habló. Me miró haciendo pucheros y con los ojos perdidos.

—No importa, Luis. ¿Sabes? Voy a pedirle a Cotoca que le cambie la cola a mi caballito Rayo de Luna para dártelo como regalo de papá Noel.

Pero continuó lloriqueando.

—No, no hagas eso. Vos sos un rey. Papá dijo que te bautizó Luis porque era nombre de rey. Y un rey no puede llorar en la calle, frente a los demás, ¿sabes?

Apoyé su cabeza en mi pecho y me quedé alisándole el cabello enrulado.

—Cuando sea grande, voy a comprar un coche bonito como el de don Manuel Valadares. Ese del Portugués, ¿te acordás? Ese que pasó una vez delante de nosotros en la estación, cuando estábamos saludando al Mangaratiba... Bueno, voy a comprar un cochazo lindo, lleno de regalos, y sólo para ti... Pero no llores, que un rey no llora.

Mi pecho explotó con enorme amargura.

—Juro que lo voy a comprar. Aunque tenga que matar y robar.

No era mi pajarito el que me comentaba eso, allá adentro. Debía de ser el corazón.

Solamente eso podía ser. ¿Por qué el Niño Jesús no me quería? Él amaba hasta al buey y al burrito del pesebre. Pero a mí no. Y él se vengaba porque yo era ahijado del diablo. Se vengaba de mí dejando a mi hermano sin su regalo. Pero Luis no merecía eso, porque era un ángel. Ningún angelito del cielo podía ser mejor que él.

Y las lágrimas brotaron cobardemente de mis ojos.

—Zezé, estás llorando...

—Enseguida pasa. Además, no soy un rey, como vos. Solamente soy una cosa que no sirve para nada. Un chico malo, bien malo... Apenas eso».

Todavía recuerdo la emoción de Carlos al finalizar su narración. Hasta el día de hoy, al transcribir este texto, me sigue emocionando.

Pero volvamos al dispositivo escénico. Es importante dejar descansar en algunos momentos al elemento, porque accionarlo continuamente puede también distraer al público o complicarnos a nosotros como narradores.

Tanto «Mi planta de naranja lima» como «El Principito» eran espectáculos cerrados. No podíamos incorporar otros cuentos, porque la contada perdería el sentido de espectáculo.

Música

Siempre que realizo espectáculos unipersonales o grupales, para mí es muy necesario usar el recurso de la música. Lo que provoca la música es que, el que está escuchando y viendo un espectáculo, deje de procesar información a través de la palabra hablada. Con la música el oyente se relaja y vuelve a cargar la concentración y el nivel de atención a cero para predisponerse a volver a escuchar como si recién empezara el espectáculo.

Siempre que el narrador pueda cantar entonará un fragmento de la canción al principio, en el medio o al final del cuento.

Aconsejo no cantar la canción completa por dos motivos: primero porque estarían compitiendo los lenguajes. La idea es que la música esté al servicio del cuento. Y segundo, porque el narrador oral corre el riesgo de que el público lo evalúe como cantante. En cambio, si canta una estrofa, será contemplado y juzgado como un narrador oral que además de contar puede entonar una estrofa. En caso de que haya un cantante en el espectáculo, los roles estarán bien definidos: el narrador oral contará cuentos y el cantante acompañara con canciones para matizar el espectáculo y acompañar. Ahora bien, en el caso como el mío, que no puedo cantar el «Arroz con leche» ni cuando me baño, tengo que recurrir a los cds con pistas.

Esto genera una complicación extra al narrador oral, por dos motivos: primero porque dependemos de un técnico que apriete el botón en el momento justo, con lo cual tendríamos que ensayar previamente con él. Y segundo, cuando sucede la música, no puedo quedarme quieto en el escenario o sentado en una silla, como diciendo: «escuchen qué linda la música, tiene que ver con lo que estoy contando». ¡No! Tendré que buscar acciones secundarias para estar contando con los movimientos mientras sucede y transcurre la música.

Voy a dar mejores ejemplos:

Un espectáculo en el que trabajé con música fue «El espíritu del vino». El espectáculo estaba a cargo de otro grupo platense que formé: «Los Decidores», integrado por Patricia Troncoso, Miguel Comito, Rosa Vicente, Andrea Auzoberría, Beatriz Adolfi, Haydeé Guzmán, Silvia Zemborain, Hugo Chávez, Analía Ouviaña e Ignacio Ardáiz. Con la canción de Chavela Vargas, «El último trago», el grupo comenzaba a armar un bar en el escenario. Llevaban mesas, sillas, botellas, copas, bandejas, etc. Tenían todo el tiempo de la duración de la canción para armar el bar en escena. Todos los cuentos tenían que ver con el vino y, entre cada texto, había tangos, boleros y canciones como «La última curda», «La copa rota», etc. Entre cada cuento había acciones secundarias para que sonara la música. Un narrador, sentado en una mesa, llamaba a una narradora que hacía de moza, esta se acercaba con una bandeja, le dejaba una copa y, cuando se iba, el narrador la tocaba de atrás. Ella amagaba pegarle, el narrador se inclinaba pidiendo disculpas y tomaba el centro para empezar a contar cuando la música bajara.

Aquí un fragmento del espectáculo «El espíritu de vino», del libro *Afrodita*, de Isabel Allende.

«Néctar de los dioses, consuelo de los mortales, el vino es un maravilloso brebaje que tiene el poder de alejar las preocupaciones y darnos, aunque sea por un instante, la

visión del Paraíso. Una creencia folklórica sostiene que el vino “disuelve la grasa de la comida y lava las venas”. No se puede negar el poder afrodisíaco del vino: en cantidad moderada dilata los vasos sanguíneos, llevando más sangre a los genitales y prolongando la erección, desinhibe, relaja y alegra, tres requisitos fundamentales para una buena ejecución, no sólo en la cama, también en el piano. Pero cuidado con aplicar esta regla en una cena amorosa, porque si abusamos el amante fogoso se quedará dormido en la mesa.

En mi lejana juventud creía que los vinos blancos se servían de día y los tintos de noche. Más tarde alguien quiso rescatarme de la ignorancia y me ofreció su versión: “los vinos blancos son para las mujeres y los tintos para los hombres”, herejía capaz de provocar un síncope mortal en un enólogo».

Con otro grupo de alumnas —eran siete ellas—, puse en escena «Pecados capitales». Sorteamos los pecados capitales entre ellas. A Ilda Viñals le tocó la gula; a María Idiart, la envidia; a Viviana Tomsic, la soberbia; a Silvia Traverso, la irá; a Sandra Califano, la avaricia; a Patricia Villaroel, la pereza; y a Roxana Del Castillo, la lujuria.



Ellas estaban mezcladas entre el público. Comenzaba a sonar una ópera y con tiempo escénico se iban parando de a una. Cuando las siete estaban de pie, la primera sacaba debajo de su butaca un antifaz, se lo ponía y comenzaba a mirar a las personas que estaban alrededor de ella. Las otras hacían lo mismo. Cuando las siete estaban con su antifaz, la primera decía: «Gula, desorden en el comer y beber». La segunda: «Envidia, dolor y pesar por el bien ajeno». Cada una daba la definición de su pecado, todo eso con la música de fondo. Cuando terminaban, danzaban y bailaban. Y así subían al escenario, acomodándose para empezar a contar.

Fragmento del cuento de la gula «Inmensamente Eunice», de Andrea Blanqué.

«Eunice tenía 27 años y pesaba 114 kilos. Apenas un siglo atrás un pintor la hubiese contratado como modelo y podría haberse ganado la vida de ese modo. Ella en cambio había estado buscando trabajo durante largos e inútiles meses, en los cuales sin duda había abierto la vieja heladera con más frecuencia.

Es habitual creer que un gordo ve un promedio de once horas de televisión por tarde. A las gordas se les atribuye también la lectura copiosa de revistas del corazón, pero Eunice jamás las hojeaba siquiera. Rara vez probaba las famosas papas chips, y menos aún con los ojos fijos en una brillante pantalla.

En los tiempos en que buscó trabajo, ningún comercio de comestibles quiso contratarla por temor a que comiese clandestinamente todo aquello que estuviera en unos metros a la redonda. Finalmente, Eunice había conseguido un puesto en una tienda de plantas. Sin duda, nadie podía imaginarla probando los helechos o los geranios, ni saboreando rosas amarillas. En cambio, ella conocía sobradamente los nombres de las flores y del redondo rostro de Eunice se respiraba un aura de candor. El dueño de la tienda conjeturó que su enorme presencia en el lugar podía resultar adecuada».

Dramaturgia

Lo que propongo a través de la dramaturgia es tomar una información de un cuento y repetirla en otro texto, sin desvirtuar el mensaje. Es un giño para el público, ellos van infiriendo y reconociendo personajes o elementos de los cuentos que ya escucharon anteriormente. Por ejemplo, en el espectáculo «El espíritu del vino», yo sentía que, en los cuentos que habían escogido los cuentacuentos, el vino era algo circunstancial y en muchos casos no era protagónico.

Así que me senté con todos los cuentos, establecí un orden e incorporé información de un cuento en otro. Por ejemplo, el primer cuento era «El viejo», contado por Ignacio Ardáiz. Era la historia de un viejo que va al bar a emborracharse, porque su hija se tiró a las vías del tren, dejando una flor. El segundo cuento lo contaba Patricia Troncoso: era sobre una prostituta que iba al bar a buscar clientes, los emborrachaba para luego robarles. Al texto, en la parte en que la prostituta busca a sus víctimas en el bar, le agregué un renglón: «¿Al viejo? Al viejo no. Está muy triste, perdió a su hija en las vías del tren».

El tercer cuento era «Fernández», lo contaba Haydeé Guzmán. En el cuento Fernández va a un bar a emborracharse y cuenta su fracaso familiar, luego va a otro bar y cuenta su fracaso laboral y, finalmente, va al tercer bar (que es el del espectáculo) y cuenta su fracaso amoroso. En una parte, antes de empezar a contar su fracaso amoroso, yo agregué dos renglones: «Con la primera le fue muy mal, se tiró a las vías de un tren y sólo le dejó una flor. La segunda era una prostituta que, encima, le robó».

Y así sucesivamente con los otros cuentos.

Muchas veces utilizo este recurso para cerrar los espectáculos de mis alumnos. Ellos eligen cuentos distintos, textos que nada tienen que ver uno con otro. Yo cierro con el cuento «Con voz de mujer», de Marina Colasanti, y voy sumando las anécdotas de los cuentos que narraron antes. Es una maravillosa historia de género. Dios baja a la tierra como una mujer y empieza a narrar cuentos: son partecitas, títulos o personajes de los cuentos que sucedieron antes. El público lo agradece mucho, porque es una forma de recordar todos los cuentos que escucharon.

Este es un fragmento:

«Por la noche se juntaban en el establo para aprovechar el calor de los animales. Las mujeres hilaban. Los hombres reparaban herramientas o hacían cestos. Nadie hablaba. Las noches eran largas, tras las largas jornadas. Los humanos se aburrían.

Hasta el dios, de huso en mano, se aburría. Y una noche, no soportando la rutina de los gestos y del silencio, abrió la boca y empezó a contar.

Contó una historia que había sucedido en su mundo, aquel mundo donde todo era posible y donde el vivir no obedecía a reglas pequeñas como las de los hombres. Era una larga historia, una historia como nunca nadie había contado en aquella ciudad donde no se contaban historias. Y las mujeres oyeron, con los ojos muy abiertos, mientras el hilo salía fino y delicado entre sus dedos. Y los hombres oyeron, olvidando las herramientas. Y el niño que lloraba se adormeció en el regazo de la madre. Y los otros niños vinieron a sentarse a los pies del dios. Y nadie habló nada mientras él contaba, aunque en sus corazones todos estuvieran contando con él.

La noche fue corta aquella noche.

A la siguiente, reunidos todos en el establo, como todas las noches, el dios no habló. Las mujeres lo miraban de vez en cuando, por encima del huso. Los hombres trataban de no hacer ruido, dejando el silencio libre para él. Todos esperaban. Pero los niños, que jugaban con el dios mujer durante el día, vinieron a sentarse a su lado. Uno, dando un leve tirón a la falda del dios mujer, pidió: ¡Cuenta!

Y, con su voz de mujer, el dios contó.

Así, noche tras noche el dios brindó sus historias a la familia, como hasta entonces les había brindado las frutas maduras llenas de semillas. Y no sólo a aquella familia, porque pronto el vecino del frente supo, y esa noche se presentó con los suyos en el establo para oír también. Y después fue el turno del vecino de al lado. Y en poco tiempo el establo estaba lleno, y muchos se amontonaban en las ventanas y en la puerta.

Ahora, durante el día, mientras araban, martillaban, mientras alzaban el hacha, los hombres recordaban las historias que habían oído en la noche, y tenían la impresión de que también navegaban, volaban, cabalgando relámpagos y nubes como aquellos personajes. Y las mujeres extendían las sábanas como si armaran tiendas, reprendían el perro como si domaran leones, y al atizar el fuego lanceaban dragones. Hasta el pastor con sus ovejas no estaba ya solo, y las ovejas eran su legión.

Los hombres sonreían al hacer sus labores, las mujeres cantaban y hacían amplios gestos con sus brazos, y los niños corrían y daban volteretas, temblando de de placer. El tedio había desaparecido.

Fue entonces cuando una mujer que había estado en el establo empezó a repetir las historias del dios a otros habitantes de la ciudad. Repetir exactamente no. Aquí y allí agregaba cosas, suprimía otras, y cada historia, siendo la misma, era otra. Más que contar, recontaba. Luego hubo un joven que hizo lo mismo. Y, después de un tiempo, nadie pudo decir ya con certeza de dónde venía esta o aquella historia, y quién la había contado primero. Nadie pudo decir, tampoco, cuál era el paradero de aquella mujer de largos cabellos presos sobre la nuca, que un día había aparecido en la ciudad, venida no se sabe de dónde. Y que otro día había partido con su cargamento de historias, hacia ese mismo lugar».

Recuerdo haber realizado montajes entrañables con varios grupos de alumnos. Por ejemplo, «Memorias de una gallina», de Concha López Narváez. Este espectáculo lo repuse dos veces con diferentes grupos. La segunda versión la llevó a cabo el Grupo Rayuela.

Trabajamos el montaje con un dispositivo escénico, vestuario, luces y música.

Este es un fragmento del espectáculo:

«Antes de nacer yo estaba formándome, muy poquito a poco, metida en un huevo.

Muy poquito a poco se hicieron mis patas, mis ojos, mi pico y todo mi cuerpo.

Pero de aquel tiempo no recuerdo nada. Mi madre me lo explicó luego. También me explicó que mientras me hacía, yo estaba dormida. Ella se sentaba encima del huevo. Con mucho cuidado para no romperlo. Así me abrigaba.

Un día desperté. Tenía calor y estaba encogida.

Busqué una salida. No encontré ventanas ni tampoco puertas. Me puse nerviosa.

Grité que me abrieran, y nadie me oyó, me moví hacia un lado, me moví hacia otro, no sabía qué hacer. Pero tuve suerte, porque descubrí que tenía pico. Era fuerte y duro. Me podía servir para abrir boquetes.

Pica que te pica, abrí uno pequeño, y se metió el aire dentro de mi huevo. Se me fue el calor, y seguí picando.

Se agrandó el boquete. Saqué la cabeza, y vi que unas plumas, suaves y negras, rozaban mi cara. Eran de mi madre. Y vi sus dos alas, que estaban tapándome.

Quería salir pronto, y seguí picando.

Hice un gran esfuerzo, y de pronto ¡crac!: se había roto el huevo y yo había nacido. ¡Qué emoción sentí!

Comencé enseguida a andar por el mundo: salté entre los huevos. Pisé sobre pajas. Revolví las plumas suaves y negras que eran de mi madre.

Terminé muy pronto. No me gustó mucho. El mundo era chico y estaba cerrado. Había dos puertas con la llave echada: eran las dos alas con las que mi madre me tenía tapada. Y otra vez me puse nerviosa, porque me aburría.

Y entonces mi madre ahuecó las alas. El mundo se abrió y yo salí fuera.

Mi madre era guapa. Me estaba mirando con cara contenta y ojos de cariño.

Me acercó a su pecho. A mí me gustaba estar junto a ella. Pero soy inquieta por naturaleza y me cansé pronto:

—¿Por qué no nos vamos? —pregunté.

—Tengo que cuidarlos —dijo, y señaló los nueve huevos que tenía debajo.

—¿Por qué?

—Porque dentro están todos tus hermanos.

—¿Y qué es un hermano?

—Un hermano es alguien que re quiere mucho. Y vive en tu casa, te lo presta todo, y juega contigo.

Parecía estupendo tener nueve hermanos.

—¿Y por qué no nacen? —pregunté impaciente.

—Porque están dormidos.

—Pues los despertamos. Le voy a ayudar a romper los huevos.

Mi madre movió su cabeza diciendo que no y luego añadió:

—Hay cosas que las debe hacer cada uno solo. Siéntate y espera.

Me senté a esperar. ¡Uf! Cómo tardaban.

De pronto vi asomar un pico en un cascarón. Di un salto de gozo: ¡mi primer hermano estaba naciendo!

Miré atentamente.

Con mucho trabajo fue abriendo un boquete. Quería ayudarle, pero recordé que hay cosas que las debe hacer uno por sí mismo.

—¡Ánimo! —le dije.

Mi hermano hizo un gran esfuerzo. El huevo crujió. Se abrió por la mitad. ¡Y allí estaba él!, nacido y contento. Y lo consiguió trabajando solo.

Así, más o menos nacieron mis otros hermanos. Todos con esfuerzo, por sí mismos».



Arriba: Mónica Driban, Silvia Pereira, Silvina Mennutti, Sarita Rodríguez, Claudio Ledesma, Celia Planxart, Olga Ortega, Juana Mejuto y Patricia Beatriz Rendon. Abajo: Rogelio Conde, Adriana Pereyra, Josefina Núñez, Muriel Bourgeois y Marisa Carey.

Otro grupo que formé en el año 2009, y que sigue trabajando hasta el día de hoy, es «Boca Florida», integrado por Andrea Dudas, Flavia Lepez, Graciela Joaquín, Marcia Corrao, Mabel Plaul, Mónica Vita, Lily Dávila y Sonia Marotto.



«Boca Florida» se reúnen los días lunes y contratan a diversos docentes y directores para montar sus espectáculos. Actualmente presentan con mucho éxito «Detrás de la puerta», dirigido por la talentosa Gabriela Aguad.

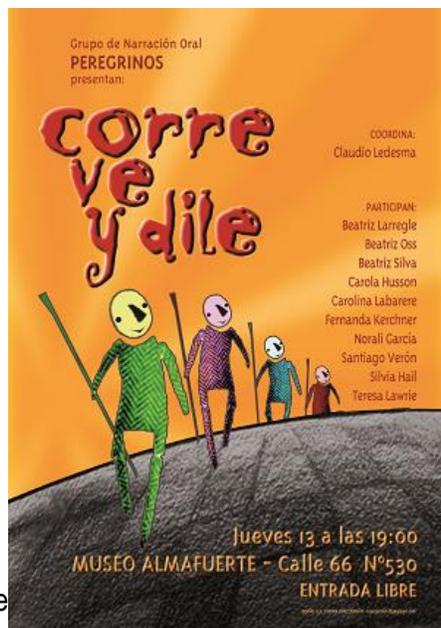
Dice Silvia Muñoz, antigua integrante del grupo:

«Me reencontré con un grupo de mujeres que conoce bien el arte de contar historias. Fue muy lindo verlas y escucharlas y comprobar —una vez más— que los cuentos unen y hacen maravillas. Hicieron un trabajo excelente, dan ganas de volver a escuchar muchas otras historias sobre aquello que ustedes cuentan que sucede detrás de la puerta».

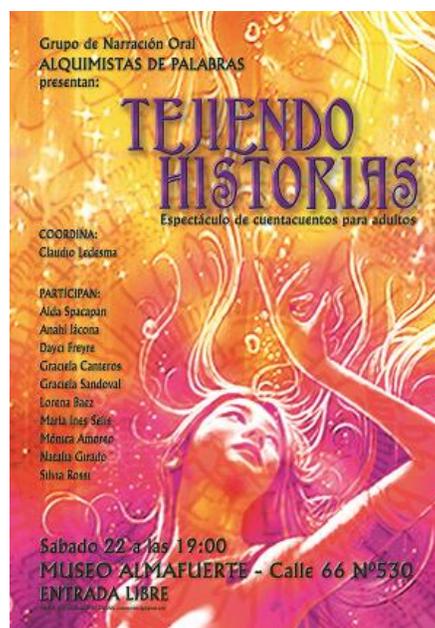


De izquierda a derecha: Mónica Vita, Lily Dávila, Andrea Dudas, Marcia Corrao, Flavia Lepez, Graciela Joaquín y Sonia Marotto.

Otros grupos que formé, y con los que realicé montajes bellísimos, fueron: «Palabruja», «Entre brujas y chamanes», «Las hijas del gallo», «Peregrinos», «Alquimistas de palabras», entre otros.



Claudio Ledesma



Algo importante para tener en cuenta es que el proceso de adaptación se puede realizar en los cuentos, que son una pequeña unidad literaria.

Las novelas como *Secretos de familia*, *El Principito* o *Mi planta de naranja lima* me garantizan la unidad en el sentido de espectáculo, pero no es posible realizar un proceso de adaptación por la estructura literaria que caracteriza al género. Es decir, al ser una novela, no me es posible adaptarla en un tiempo de una hora sin dejar gran parte de la historia fuera. Además, corro el riesgo de terminar contando la anécdota y no la novela. Es aquí donde trabajo con el proceso de edición.

¿Y cómo es eso? La novela es un cuento largo, muy largo, en el que los personajes aparecen continuamente. Generalmente puede estar dividida en capítulos. Cada capítulo puede llegar a tener el tamaño de un cuento. Ojo, depende de la novela. Ahora me estoy refiriendo a *Secretos de familia*, *El Principito* y *Mi planta de naranja lima*.

Leí estas novelas varias veces. Luego empecé a bucear en ellas y tracé ejes de lo que quería contar. Por ejemplo, en *Secretos de familia*, me di cuenta de que no iba a poder contar los setenta y cuatro capítulos en una hora de espectáculo. Entonces empecé a crear los capítulos que iba a narrar, sacando información de los capítulos escritos en la novela. Me propuse contar sobre la tía soltera. Ahora bien, para armar el capítulo de Camila, la tía loca, saqué un párrafo del capítulo 5, que es donde aparece por primera vez, luego otro párrafo del capítulo 17, otro del capítulo 29, otro del 45 y otro del 66. Y así, a través de las palabras de la autora, creé mi propio capítulo de lo que quería contar.

Hice lo mismo con cada personaje que aparece en la novela, realizando un trabajo de edición. Esto me lo enseñó Graciela Beatriz Cabal. Ella contaba sus propios cuentos y, como eran de ella, la historia de su propia familia iba y venía a su gusto. A veces la escuchaba contar y, con mi memoria de elefante, le decía: «Pero eso no está en la novela». Ella me respondía: «Qué bueno que tenés mucha memoria. Decime qué dije, así lo sumo en la próxima edición». Y nos reíamos mucho.

Cuando comenté a mis colegas que quería contar *Secretos de familia*, me dijeron que estaba loco. Lo hacían con la mejor intención, porque quien escuchaba a Graciela Cabal sabía que era imposible superarla. Además, inevitablemente iba a estar la comparación. Otra complicación era cambiar la voz del personaje, pasar de la voz femenina a la voz masculina. Me preguntaron: «¿Cómo vas a hacer con los capítulos que habla desde la visión de género?».

El tiempo pasó y la idea quedó reposando. Luego de compartir dos festivales con ella en Chile y en Uruguay, le comenté, en el Café del Cerro Castillo en Viña del Mar, que me encantaría contar su novela.

Ella me dijo: «Bueno, vamos a prepararla para que la cuentes».

Fue muy generosa conmigo. Tuve el placer de trabajar con ella en el proceso de adaptación y edición, incluso tengo fragmentos escritos por ella para mí y que tampoco aparecen en la novela. En el año 2002 estrené *Secretos de familia* en «De Olivas i Lustres», un bello restaurant gourmet donde contábamos cuentos todos los jueves. Ella estuvo acompañándome y también contó, pero tuvo la grandeza y la generosidad de no narrar ningún capítulo de *Secretos de familia*. Contó otras historias y me dijo: «Hoy soy tu telonera».

Claudio Ledesma
presenta

Secretos de Familia

Espectáculo de Narración Oral
Basado en la Novela de Graciela Beatriz Cabal



Movidades Invitadas:
Sandra Ruiz y Saúl Kohan

Una abuelita que cocina treboque y cruza los ríos a caballo, un abuelito que cocina todo con huevo pochido, la loca de la casa y la tía, la salitre.

"En la familia de nosotros—dice Graciela Cabal—hay secretos terribles. Yo mucho no me puedo excitar porque soy chica, porque son secretos y porque son terribles..."

Con la implacable y feroz lógica de la infancia, y a través de un humor entre corrosivo y firme, el personaje de Secretos de Familia va registrando el inquietante mundo que la rodea.

Las complejas y entrelazadas relaciones familiares, los guardados silencios, los olvidos, la muerte y sus rituales que se entrelazan con la vida.

**Viernes 12 de Octubre
20.30 hs.**
Sociedad Argentina
Calle 12 N° 260 (entre 37 y 38)
Entrada, cazuela y copa de vino \$25
Reservar 0221 422-6688 / 489-2600

Han pasado casi quince años de aquel estreno. Es el espectáculo que más me pide el público, el que más he realizado. De los 75 capítulos que tiene el libro, actualmente cuento 35 y, cuando lo presento, generalmente 8 capítulos me llevan una hora. Mientras voy contando, voy sacando información de varios capítulos. Lo que me ocurre es algo muy curioso, como un desdoblamiento. Puedo manipular tan bien el texto, que he desarrollado la capacidad de contar e ir editando en el momento. Es con el único espectáculo que me sucede esto.

Graciela Beatriz Cabal falleció en febrero de 2004. Tuve el placer y el privilegio de conocerla y compartir una bella amistad con ella, amistad que hoy continúa con su marido e hijos. He tenido la mejor crítica del espectáculo. Muchas veces me dicen: «Cuando leo la novela, escucho tu voz». Y ese para mí es el mayor halago.

Ensayo y elaboración de los espectáculos

El proceso de armado y montaje de espectáculos en narración oral es diferente a los procesos de ensayo de los espectáculos teatrales. En todos los casos de montaje teatral es el director quien selecciona y propone la obra que se va a montar, algo totalmente opuesto sucede con la narración oral. El narrador debe encontrar por sí mismo el cuento que quiere contar, el que lo motiva, el que tiene que ver con un mensaje que quiere transmitir. Una vez que ha encontrado el texto, ya sea un solo cuento o varios, comienza a adaptarlos para su montaje.

A mis alumnos les hago diversas propuestas, generalmente espectáculos que a mí me gustaría montar, pero son ellos los que eligen. Para mí es una forma de realizarlos a través de ellos, desde la dirección y puesta en escena.

El actor trabaja con el director en la puesta en escena y el texto original sufre modificaciones de acuerdo a lo que se va logrando en el proceso, no obstante el principio

no cambia. Es un texto que le da otra persona para que lo ponga en escena mientras que desde este mismo comienzo el narrador tiene todas las libertades de escoger lo que quiera o le guste.

Como planteé anteriormente, el narrador es director de sí mismo, intérprete y dramaturgo. Dramaturgo porque tiene que reescribir el cuento, pasarlo de la escritura a la oralidad y escribir la dramaturgia del espectáculo al decidir con qué cuento empieza, con qué cuento continúa, cuál va en el medio, con cuál cierra, etc.

Considero que soy más un coordinador que un director, el director es el mismo narrador. Me gusta pensar en la figura del coordinador o director artístico, porque puedo trabajar con base en lo que propone el cuentacuentos y en lo que a mí se me ocurre con la puesta, el montaje, la estética, el vestuario, qué elementos usar para unir los cuentos, etc.

Tampoco soy partidario de ensayar como hacen los actores de las obras de teatro: repitiendo el texto como loro. Ese mecanismo es perfecto para el teatro, pero no para la narración oral. En principio porque la narración oral es un vínculo de comunicación que se establece con el otro. Uno no cuenta para el público, sino que cuenta con él público.

En los ensayos no falta esa mitad que es el oyente, para que complete los sentidos y los actualice. Además, al repetir el texto cada vez que se ensaya, se pierde emoción, todo se vuelve mecánico, repetitivo y el narrador termina aburriéndose del cuento que quería contar.

Generalmente trabajo los montajes y puestas en escena con la siguiente estructura:

Primer encuentro

Hacemos lectura del texto, análisis y trabajo de mesa, proceso de adaptación o edición.

Segundo encuentro

El narrador trae el relato aprendido para hacer la clínica del cuento del texto.

Tercer encuentro

Decidimos con qué elementos vamos a unir los cuentos: luces, dispositivo escénico, música y/o dramaturgia.

Cuarto encuentro

Entradas y salidas. Entrenamiento con el dispositivo y el texto.

Quinto encuentro

Ensayo general incorporando las luces y música.

Sexto encuentro

Presentación ante público amigo, preestreno.

Considero que los ensayos recién empiezan cuando se estrena el espectáculo, porque será el público el que nos haga saber si lo que pensamos que iba a funcionar funciona. Pueden aparecer propuestas que no teníamos ni idea de que existieran.

Por eso tenemos que estar abiertos a modificar o cambiar parte del espectáculo, teniendo en cuenta el registro del público. No seamos narradores autistas, tengamos un registro de público. Como dije anteriormente, ellos actualizarán los sentidos y completarán esa unidad que genera el vínculo de comunicación entre el narrador oral y el oyente.

Vestuario

Cada vez que voy a contar trato de salir de mi cotidianidad, porque siento que voy a una ceremonia, a una fiesta. Pero atención, ¡no voy a una fiesta de disfraces! El color también

cuenta y deberá haber una composición estética visual desde el escenario. Yo siempre trabajo con dos colores, uno de ellos neutro. Para *Mi planta de naranja lima* usaban negro y verde: verde por Minguito, la planta de naranja lima.

En *El Principito* utilizaban negro y amarillo. Amarillo por el desierto, el campo de trigo y el color del pelo de El Principito.

En *Evita Vuelve*, blanco, marrón y beige, para dar la estética en sepia. El grupo «Palabra de Mujer» en el espectáculo «Té de señoras» utilizaba negro y rojo: negro porque eran buenas señoras que iban a la tertulia de la abuela y rojo porque también eran mujeres de vida alegre.

Los cuentacuentos eligen las ropas que desean en los colores que yo les propongo. La idea es que estén cómodos, que haya una asimetría desde el vestuario y una composición visual desde el escenario.

Si yo les dijera «tienen que usar poleras blancas con pantalones negros», estarían usando un uniforme y atentaría contra el carácter artístico del vestuario. Además, atentaría contra la asimetría.

Comparto una foto del grupo «Palabra de Mujer», de la ciudad de La Plata, en la que se ve a las narradoras usando los colores rojo y negro, pero cada una de manera distinta.



Analia Martinoia, Beatriz Pravisani, Mónica Bertín, Silvia Bermúdez, Adriana Bonanni, María Ruiz, Mirta Carvallo y Gabriela Scabuzzo.