

CIUDADES DE ENCUENTRO

# ZAMORA



Diez años de los Encuentros Te Veo

## “Mirando a... Argentina”

© Ana Fotografía

*“Los bufos de la matiné”. Grupo El Chonchón.*

José Henríquez

La décima edición del Festival Encuentros Te Veo (Zamora, 24 a 30 de mayo), que organiza la asociación homónima de compañías de todo el estado, brindó la oportunidad de conocer una primera visión del complejo panorama del teatro para niños y jóvenes en Argentina, a través

de dos días de debates en su espacio “Mirando a...”, y de la presencia en el festival de espectáculos del Teatro de Muñecos Animados El Chonchón (Córdoba), del Grupo de Teatro Buenos Aires y de la compañía de danza El Redondel, ambas de la capital del país.

## El paisaje y el centralismo

De acuerdo con la información proporcionada por distintas intervenciones y documentos presentados en los coloquios, en la actualidad hay en Argentina más de cuatrocientos grupos de teatro para niños y jóvenes, un centenar de ellos localizados en el Gran Buenos Aires, esto, en un país muy extenso, poblado por 39 millones de personas, 13 de los cuales viven en Buenos Aires; los otros 26 millones, en 24 jurisdicciones o provincias. Uno de los grandes problemas apuntados en los coloquios para este panorama general es precisamente un excesivo y tradicional centralismo político, cultural, económico, e incluso mediático (no hay televisión regional).

La profesora Ester Trozzo aportó algunas de las características del panorama teatral en las tres grandes regiones del país, Norte, Centro y Sur, y también resumió algunas de las políticas estatales que buscan compensar las desigualdades y desequilibrios del desarrollo cultural entre la capital y las provincias<sup>1</sup>. En la región Norte, Trozzo destacó la gran influencia del pionero titiritero Javier Villafañe, especialmente en dramaturgos y grupos que continúan cultivando un teatro en verso, propio de culturas y paisajes de grandes distancias y silencios, y de difícil circulación en el resto del país; también apuntó la existencia de expresiones teatrales vinculadas a ritos, danza y músicas del pueblo, la cultura y la lengua guaraníes, originales de esta zona, manifestaciones que corren el peligro de ser adulteradas y comercializadas por algunas políticas de las delegaciones culturales llamadas de "Turismo y cultura": "Hoy día casi toda Argentina ha descubierto que ser variada, plural e indígena se vende bien."

De la región central, llamada Cuyo, Trozzo subrayó el gran desarrollo cultural de la ciudad de Mendoza, que tiene escuela universitaria de teatro desde 1949. Allí hay 42 grupos de teatro para niños y jóvenes, que cultivan prácticamen-

te todos los géneros, en franjas que van desde el espectáculo comercial que imita al capitalino, pasando por funciones didácticas, hasta el teatro creativo y experimental, y que circulan fundamentalmente a través de la oferta directa de los grupos en las escuelas, sujeta en algunos casos a una especie de filtro o censura encubierta por parte de padres de alumnos y directores, especialmente en Mendoza, donde el Opus Dei tiene su sede argentina y ejerce mucha influencia. De esta zona, Trozzo destaca la labor de grupos como La Pericana (teatro circense y de muñecos de calle), La Libélula (teatro para las primeras edades), Los Pirípulos (*clown* teatral) y Cirulaxia (teatro de humor para jóvenes).

También en Mendoza hay manifestaciones de teatro de la cultura indígena Huarte (una presencia ignorada incluso en los libros de Historia), sostenida y realizada principalmente por adolescentes y jóvenes, cuyo eje son las destrezas, desafíos y ritos amorosos de jinetes, en formas espectaculares que se extienden en vastos espacios de la región y suelen durar un día entero.

En este recorrido por el interior de Argentina, Trozzo subrayó finalmente el teatro indígena del Sur, un territorio también de grandes extensiones ("Para ir de su pueblo al pueblo vecino, a veces un grupo tiene que viajar seis horas."). La profesora contó la experiencia de *El nudo*, una obra premiada y que tuvo alguna circulación, no comercial, por el país: "Hay simplemente una gran señora gorda, medio desnuda, de la que salen cuerdas en las que tiene atada a gente. Ella hace pan, lava ropa, se lava en un río y se acuesta a dormir. Después de la función charlamos con el grupo y nos dijeron: 'La obra trata sobre el alcoholismo. El extranjero trae muchísimo alcohol...' En el Sur hay enormes extensiones, cuyos dueños son ingleses, y en las que trabaja mucha gente. Mientras más alcoholizada, menos pide, menos recuerda qué derechos tiene... Lo que el grupo quería contar es que cuando una madre bebía, las generaciones posteriores nacían enfermas..."

<sup>1</sup> Ester Trozzo es autora y pedagoga teatral, profesora de la Universidad de Mendoza y delegada del Instituto Nacional del Teatro en la zona central de Argentina.

## En Argentina hay más de cuatrocientos grupos de teatro para niños y jóvenes, un centenar de ellos localizados en el Gran Buenos Aires.

### Algunas iniciativas de descentralización

En 1998 fue creado el Instituto Nacional del Teatro, que a través de una Ley Nacional obtiene recursos de los impuestos sobre el juego, para la promoción del teatro principalmente en las provincias, en un frágil equilibrio entre políticas nacionales y provinciales, ya que las provincias o jurisdicciones tienen una relativa autonomía presupuestaria, de la que depende la educación y la cultura. Es un equilibrio difícil, porque, como citaron Trozzo y otros teatreros argentinos, estas medidas nacionales parten del supuesto de que el teatro para niños en Buenos Aires ya está desarrollado, y puede ocurrir que se asignen los mismos subsidios para la capital, donde puede haber más de cien grupos, que para una provincia en la que hay dos.

Ester Trozzo ilustró algunas iniciativas del Instituto: *“El programa ‘Aprendamos a ver teatro’ subsidia las producciones para niños y jóvenes. El Instituto tiene delegaciones en cada provincia, que convocan a proyectos de los grupos; hay un jurado que selecciona con criterios de valoración diferentes a los convencionales y que buscan el apoyo a los grupos. Desde las delegaciones se construyen circuitos, se utilizan salas o se busca desde los municipios los medios para que los niños o los actores se desplacen. La tarea del Instituto es profundamente pedagógica, en el sentido del compromiso con los grupos, porque muchos colectivos necesitan aprender cómo organizar sus propuestas, con quién relacionarse...”*

El Instituto también ha convocado festivales, por provincia, por región y nacionales, con sus respectivos jurados, que hacen posible la circulación de obras; estos festivales suelen reunir

obras de teatro para adultos y para niños, una medida que recibe algunas críticas, pero que, según Trozzo, propicia la dignificación de este ámbito y el debate, aparte de atenerse a la realidad: *“Si hubiéramos hecho festivales sólo de teatro para niños se nos hubiera quedado fuera la mitad del país, porque no tenía nada que ofrecer.”* El Instituto también ha propiciado el equipamiento técnico de grupos del interior, becas para la formación de actores en Buenos Aires, ayudas a los dramaturgos de provincia para la publicación de sus obras.

En el ámbito educativo, la profesora subrayó la reciente creación de un “corredor” de intercambio y diálogo entre los profesionales de las ocho escuelas universitarias de teatro que existen en Argentina, como parte de una política nacional. En este mismo sentido, actualmente está en revisión la educación artística y el teatro que se imparte en las carreras de grado medio (“terciarias”), hasta ahora predominantemente como asignaturas teóricas. Por último, Trozzo destacó la creación de una Red Nacional de Profesores de Teatro, Dramatiza (2001), desde el citado Instituto, que promueve el encuentro y el debate permanente de los profesionales de todas las provincias, a través de reuniones anuales un foro y una página web. En Argentina, desde 1998 se ha dado impulso al teatro en las escuelas, como asignatura y como expresión de los escolares.

### Los grupos de teatro

La presencia del teatro argentino en los Encuentros se concretó a través de los espectáculos de tres colectivos de diferente género: el Teatro



© Ana Fotografía

*"Caídos del mapa", de María Inés Falconi. Grupo de Teatro Buenos Aires.*

de Muñecos Animados El Chonchón, de Córdoba (*Los bufos de la matiné; Juan Romeo y Julieta María*, ambas de Carlos Piñero y Miguel Oyarzún); el Grupo de Teatro Buenos Aires (*Caídos del mapa; Chau Señor Miedo*, ambas de María Inés Falconi), y el grupo de danza El Redondel (*El Redondel*, de Patricia Dorin y Marta Lantermo).

En distintas intervenciones durante los coloquios, la dramaturga María Inés Falconi y el director Carlos de Urquiza, ambos del Grupo de Teatro Buenos Aires, presentaron el panorama general de los colectivos teatrales que trabajan para niños y jóvenes, principalmente en Buenos Aires <sup>2</sup>.

Según Falconi, el teatro para niños en Argentina entronca con el movimiento de teatro independiente que surge a principios del siglo XX. El teatro independiente consiste básicamente en que los colectivos se sostienen a sí mismos y no dependen de subsidios o instituciones estatales. Como se ha citado antes, desde hace diez años, con la creación del Instituto Nacional del Teatro, algunos colectivos reciben subsidios estatales, que, siempre según Falconi, no suelen superar el 30 % del coste total de producción.

Estos colectivos se denominan a sí mismos "Grupos", no compañías. Artísticamente, se

<sup>2</sup> Entre los documentos aportados en los coloquios destaca el Cuaderno N° 9, de *Cuadernos de Picadero*, "Pensar en grande para chicos", Abril 2006, dedicado al teatro para niños y jóvenes en Argentina, en el que escriben, entre otros, los citados Falconi, De Urquiza y Dorin. (Publicación del Instituto Nacional del Teatro; correo electrónico: prensa@inteatro.gov.ar)

## María Inés Falconi apuntó tres importantes debilidades en el sistema de los grupos de teatro: una gran movilidad actoral, la carencia de formación específica y la dificultad de transmisión de la experiencia teatral.

organizan en torno a un director y un dramaturgo (a veces, una misma persona), que ejercen como único elemento de continuidad, y que para cada obra, convocan a los actores y demás profesionales; económicamente, los grupos suelen adoptar la forma de cooperativa, con costes y ganancias repartidos, en una proporción nunca superior al 3:1, y la autogestión de todo el proceso, desde los ensayos hasta la difusión del espectáculo. Carlos de Urquiza apunta que en el Gran Buenos Aires muy pocos grupos poseen sala propia y que la mayoría desarrolla su distribución ofreciendo directamente sus espectáculos a las escuelas.

La dramaturga apuntó tres importantes debilidades en el sistema de los Grupos: una gran movilidad actoral, especialmente de los jóvenes, que acceden al teatro para niños como un paso intermedio para conseguir una situación laboral de mayor prestigio e ingresos; la carencia de formación específica; y la dificultad de transmisión de la experiencia teatral, dada la inestabilidad de los componentes de los grupos. *“Esta situación hace que el desarrollo del teatro para niños en Argentina no sea todo lo rápido que nosotros quisiéramos, porque todos los grupos están siempre casi empezando desde cero”*, dijo Falconi. En lo positivo, subrayó que esta manera de trabajar les da *“un alto grado de creatividad”*: *“Creo que tenemos tantos escollos en el camino que hay que resolver sin dinero, sin recursos, y con mucho ingenio, que estamos siempre con todas las antenas puestas porque no nos podemos quedar parados; porque nadie nos va a dar nada si no nos movemos.”*

A una pregunta de los presentes sobre qué repercusión tuvo la dictadura militar en el teatro para niños, Falconi comentó que este sufrió mucho daño. Fueron asesinados muchos teatros y otros tuvieron que exiliarse (algunos de ellos en España), y la dictadura produjo un corte en el gran desarrollo, el compromiso social y la renovación estética que había alcanzado el teatro para niños en los últimos años 60 y primeros 70. Los supervivientes tuvieron que adaptarse y hacer un teatro muy “pedagógico”, pero con la llegada de la democracia no se retomó el legado del movimiento anterior, y la situación se agravó aún más con la política ultraliberal de Menem y sus desastrosas consecuencias económicas y culturales. *“En este momento estamos volviendo a transitar en el teatro que se hacía en los años setenta, volviendo a encontrar un lenguaje”*, resumió Falconi.

Por su parte, De Urquiza informó que El Grupo de Teatro Buenos Aires fue creado en 1983, que ha trabajado siempre a partir de un texto teatral y que desde su fundación ha montado más de veinticinco obras para niños y jóvenes; tiene su sala y escuela de teatro propias; por ejemplo, los intérpretes de *Caidos del mapa* (una de las obras que el grupo mostró en Zamora) provienen de su escuela, donde reciben una formación específica y comparten una estética y un lenguaje de actuación.

Con respecto al repertorio de su grupo, Falconi comentó que han estrenado desde cuentos a historias realistas sobre diversos temas (el trabajo infantil, las relaciones entre los jóvenes, el divorcio, etc.), y recientemente, obras para los más pequeños, de 0 a 3 años.

## Danza y teatro de títeres

Patricia Dorín, codirectora junto a Marta Lantermo del Grupo El Redondel (Buenos Aires), contó brevemente la trayectoria de su trabajo en la danza para niños, a la que el colectivo se dedica en exclusividad. Su grupo nació en 1989 y uno de sus primeros espectáculos fue *El Redondel*, creado e interpretado por ambas, una obra que ofrecieron en una nueva versión en Zamora, interpretada por otras bailarinas. *“Es una pieza que intenta trabajar sobre el juego y las posibilidades de diferentes movimientos con los objetos (globos hinchables y balones de distintos tamaños, principalmente), el juego con sus formas, sus tamaños y contrastes; es un dúo de movimiento, una sucesión de escenas con el juego como pretexto.”* El Redondel no dispone de sala propia y distribuye por sí mismo sus espectáculos en escuelas y salas. En algunos trabajos posteriores, ha incorporado a artistas de otras disciplinas, como dramaturgos, actores, escenógrafos, músicos, etc.

Desde su comienzo, en paralelo a sus producciones, estas coreógrafas y bailarinas realizan trabajos de investigación y formación con niños y adultos en el área del movimiento. Su objetivo es crear un lenguaje propio. El grupo ha contado con algunos subsidios y becas de creación, y ha hecho alguna temporada y producción contratada en el Teatro San Martín, centro público de Buenos Aires. Dorín apunta que un grupo de danza para niños que no tiene espacio propio se enfrenta a la dificultades añadidas de tener que adaptar el diseño original de sus coreografías a las condiciones técnicas de los teatros que lo contratan, a las luces del espectáculo que en ese momento encabeza el cartel, etc.

*“No nos gusta trabajar para los niños”*, ironizó Miguel Oyarzún, titiritero chileno que junto al argentino Carlos Piñero forman el Teatro de Muñecos Animados El Chonchón, grupo afincado en Córdoba y de vocación popular e itinerante, que ya se ha presentado en festivales españoles como Titirimundi (Segovia) o Titirilandia (Madrid). *“No nos gusta, por el respeto que les tenemos; para*

*ellos no se pueden hacer tonterías. Ellos van a mayor velocidad que los adultos.”* Oyarzún comenzó a trabajar con títeres y como actor cómico en los años setenta, en su barrio, actuando para fiestas familiares, en un estilo genuinamente popular: *“Hay que estar siempre atento al lugar en el que vas a actuar. Siempre nos hemos nutrido de manera natural de lo que pasa en el barrio o pueblo al que llegamos, conversando con la gente, averiguando cuáles son sus personajes, y hemos incorporado estas cosas en nuestra función. Más tarde descubrimos que esto mismo lo hacen los titiriteros andaluces”*.

Durante la dictadura de Pinochet dejó su faceta de actor cómico y se dedicó exclusivamente a los títeres, ante la invasión televisiva que adulteró el espectáculo de humor. Se trasladó a Buenos Aires, conoció a Carlos Piñero y compartieron sus experiencias y técnicas para crear un estilo ágil y de gran raigambre popular, que con sus títeres de guante lo mismo ironiza a Romeo y Julieta que hace desfilan en un cabaré a Charlot, a Laurel y Hardy y otros personajes del cine cómico.

En este ámbito, los Encuentros Te Veo consiguieron la notable comunicación del veterano titiritero Julio Michel, creador y director del Festival Titirimundi de Segovia, el encuentro internacional más concurrido e importante del Estado. Michel hizo un sabroso relato de los veintidós años de trayectoria del Festival y del descubrimiento de las múltiples formas del género en todo el mundo, expresando también su propósito de aumentar la presencia de compañías de América Latina, pese a las grandes dificultades que encuentran en algunos países para sus viajes a los encuentros internacionales.

## La Asociación de Teatristas

Además de su labor de director del Grupo de Teatro Buenos Aires, Carlos de Urquiza preside la Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes, ATINA, que fue creada en 2002, como una iniciativa colectiva para hacer frente a las enormes dificultades que creó la crisis económica en Argentina<sup>3</sup>. Es una asocia-

<sup>3</sup> ATINA – ASSITEJ Argentina. Correo e.: info@atinaonline.com.ar; www. atinaonline.com.ar

***“Cuando hablamos de que en Argentina hay cuatrocientos grupos, tendríamos que ver cómo subsisten estos grupos, cuál es su actividad específica, cuánto dedican de actividad a un tiempo creativo.” (Carlos Piñero; Grupo El Chonchón).***

ción de personas, no de compañías. Según De Urquiza, actualmente se integran en ella más de cien socios interesados en este ámbito: autores, directores, actores, escenógrafos, periodistas, etc. En sus seis años de trabajo, ATINA ha organizado tres festivales nacionales e internacionales del sector, con espectáculos, debates y talleres; ha puesto en marcha una biblioteca real y virtual y un foro iberoamericano. En 2004 se integró en ASSITEJ Internacional, de la que actualmente la citada dramaturga María Inés Falconi ha sido elegida Vicepresidenta. De los presentes en los Encuentros, además de Falconi y De Urquiza, está integrada también en ATINA la coreógrafa Patricia Dorín.

En 2007, ATINA creó sus Premios de Teatro para Niños y Adolescentes, con el criterio de elegir los trabajos artísticamente más destacados de cada año.

Sobre el contexto de esta asociación, es interesante una apreciación de la propia Falconi: “Nosotros tenemos una característica, para nuestra desgracia, que es el individualismo. Si algo no se puede hacer en Argentina es asociarse con otros



© Ana Fotografía

*(...) Una asociación con un política clara es un proyecto a muy largo plazo, es un camino muy difícil.”*

Por último, en medio un debate acerca de las relaciones entre el teatro, el Estado y los recursos públicos, Falconi apuntó además que, salvo las iniciativas del Instituto Nacional del Teatro, no existen políticas o proyectos nacionales para el teatro. “Puedo hablar de lo que hacemos desde nuestra asociación. Permanentemente estamos organizando talleres, haciendo publicaciones, contactando con teatristas de otros países para hacer proyectos y trabajar juntos sobre dramaturgia, dirección, etc.”



"El redondel", de Patricia Dorín y Marta Lantermo.

## Los artistas y los recursos públicos

A través de las dos jornadas de "Mirando a... Argentina", en las distintas intervenciones ya citadas se hicieron varias alusiones que contraponían la independencia, la creatividad, la imaginación y el arte, al trabajo de los teatreros con subsidios, apoyos y redes estatales.

Cito algunas formulaciones: "Tenemos que aprender de otros modelos y políticas del subsidio. Temo al subsidio. Crea burócratas, no crea artistas. No creo en el subsidio como un estímulo al arte. Creo en el esfuerzo del artista en la creación de su obra. El subsidio en todo caso puede ser un

plus. En Argentina tenemos una tradición de teatro independiente alejada del subsidio y del Estado" (De Urquiza). "Hay países en que tienen subsidios muy fuertes del Estado y con eso logran tener un teatro maravilloso, porque tienen tiempo de investigar y crear, y los grupos pueden vivir de su trabajo. Y también he visto países en que los grupos reciben muy buenos subsidios y que eso los paraliza; porque si no tienen ese dinero, no pueden hacer nada, se quedan a la espera del subsidio. El gran subsidio no es la panacea. Hay países en los que como no tienen ningún tipo de apoyo, directamente no hay desarrollo del teatro para niños, porque no saben arreglárselas sin que les den dinero." (Falconi).

Sin embargo, entre las muchas matizaciones y opiniones diferentes sobre estas y otras afirmaciones similares, en un espíritu compartido acerca de la reivindicación de los recursos públicos para el desarrollo de la cultura y el teatro, hubo dos intervenciones muy interesantes de teatreros allí presentes. Reproduzco parte de una argumentación de Carlos Piñero, de El Chonchón:

“ En este momento, en Argentina, el Estado está casi ausente de este ámbito (...) En el campo de los títeres, que conocemos en varias visitas a España, hemos visto que hay un caldo de cultivo que permite que siempre surjan espectáculos sumamente interesantes, por motivos ideológicos, estéticos, de nuevas búsqueda o tradicionales. Cuando hablamos de que en Argentina hay cuatrocientos grupos, tendríamos que ver cómo subsisten estos grupos, cuál es su actividad específica, cuánto dedican de actividad a un tiempo creativo. Y cuántos trabajan en otras actividades, ya sea en docencia u otros campos, y luego, por la noche, se ponen a trabajar. Eso tiene un mérito y seguramente provoca una creatividad (...) Cuando no tenemos bienestar, todo se hace muy difícil, en temas como la publicidad y la distribución; la producción la vamos resolviendo con mecanismos mínimos, y con



***“La pobreza es una condición impuesta, no es un caldo de cultivo de donde sale lo mejor. Necesitamos medios, necesitamos estructuras, necesitamos proyectos políticos.”***  
**(Gabriele Ferraboschi).**

*una dramaturgia que sostenga un volumen de teatralidad, pero luego, moverse es casi imposible; estructuralmente no es posible, por las condiciones laborales que existen.* ”

*una condición impuesta, no es un caldo de cultivo de donde sale lo mejor. Muchas veces no sale porque no puedes. Hay que estar un poco atentos: necesitamos medios, necesitamos estructuras, necesitamos proyectos políticos.”*

Y añado la opinión del coreógrafo y bailarín mexicano Omar Mesa, de la compañía Da.Te Danza (Granada): *“No creo que el artista vaya a ser más artista porque no tenga dinero. Es muy satisfactorio vivir de nuestro trabajo y que no tengas que estar todos los días poniendo copas o en otras actividades, ocho, diez o veinte horas. Es digno que te paguen por tu creación. Estoy de acuerdo en defender la independencia del artista, pero esto es diferente. En España, el Estado te da un aporte económico interesante. Yo he llegado a este país y he tenido la oportunidad de desarrollarme como creador.”*

En este mismo sentido, el veterano teatrero italiano Gabriele Ferraboschi hizo una buena síntesis: *“Es verdad que muchas veces la falta de medios ayuda a inventar, porque si quieres salir adelante, tienes que inventar. Es también la historia de muchos de nuestros países. Al principio, todos los espectáculos para niños y para jóvenes estaban creados para hacerlos en el suelo, porque si no tienes un teatro con una estructura, tienes que cambiar de lugar cada día. Era más fácil y más sencillo. Una escenografía sencilla, rápida de montar y desmontar, expresiva y poco costosa, era otra manera para inventar una poética. Esto ocurría en niveles muy diferentes del teatro para estos públicos. Pero tampoco me gusta el elogio de la pobreza. La pobreza es*

### **Diez años de Te Veo**

El último coloquio de los Encuentros, el Espacio Te Veo, reunió a una serie de profesionales para hacer memoria y balance de estos diez años del Festival y de la asociación. Como aperitivo de la edición 2009 de “Mirando a...”, que será dedicada al teatro holandés, Kees Blijleven, director del Jeugdtheater De Krakeling, de Ámsterdam contó la experiencia de su teatro, dedicado exclusivamente a la programación para niños y jóvenes, y sus programas de integración de las escuelas. Entre otras intervenciones, destacaron las palabras de Agustín Lorenzo, pionero en la programación para estos públicos desde el Ayuntamiento de A Coruña, quien abogó por una mayor difusión del teatro y por mantener un especial cuidado en crear el contexto óptimo en las relaciones de los artistas, el festival, las escuelas y el público familiar.

El veterano teatrero Carlos Herans, director de Las Semanas Internacionales de Teatro para Niños de Acción Educativa, hizo memoria histórica del teatro para niños en España. De su amplia intervención, destacó su recuerdo de los orígenes del actual desarrollo artístico de este ámbito, que se sintetizaban en algunos cumpleaños que se celebraron en los Encuentros,

especialmente los treinta años de PTV Clowns (Valencia), que presentó su último trabajo, *Invisible*, los diez de Te Veo y especialmente los cuarenta años del Mayo del 68, que consideró el movimiento inspirador de muchas transformaciones de nuestra sociedad, quizás actualmente imperceptibles. “*Mayo del 68 es el contexto ideológico en el que nace en Europa un amplio movimiento dirigido a la infancia. En España, en el movimiento antifranquista surge una corriente de fuerte contenido anti autoritario en la cultura, la educación, el teatro*”, dijo Herans, y repasó algunos hitos de esta trayectoria: la apertura de las escuelas a las artes, aprovechando la vaguedad de una ley, todavía en el régimen franquista, que aplicaba un programa de la UNESCO; la labor de María Nieves Suñé al frente de ASSITEJ y su continuación de la tradición catalana del teatro para niños, la creación de una primera compañía pública para este ámbito en el Teatro Nacional... En este contexto, para Herans fue determinante la difusión de la labor de los teatreros y pedagogos italianos, especialmente de Franco Pasatore, sintetizada en *Yo soy el árbol (tú el caballo)*, libro de cabecera de toda una generación: “*Mostró una manera de acercarse al teatro y a la animación teatral con los niños como parte de una estrategia de un movimiento de renovación pedagógica*”<sup>4</sup>. En esos años, en Italia y Francia se crean los primeros festivales internacionales de este sector. En Madrid, la AETIJ realizaba sus primeros festivales teatrales, con la presencia de algunas compañías como Teatro Paraíso y Achiperre, que más tarde fundarían Te Veo. En 1985, Acción Educativa crea su festival Las Semanas Internacionales de Teatro para Niños y Jóvenes, según Herans, sin afán de competir con la muestra citada, dándole además el carácter de encuentro y debate, con la presencia en la primera edición de un importante estudio del propio Pasatore sobre el teatro para niños en Italia, que abrió grandes perspectivas a los teatreros nacionales,

junto a las visitas de compañías como Teatro Dell’ Angolo, Gare Central, Dottor Bostik y otras.

Paralelamente, algunas compañías de varias regiones (La Trepa, Achiperre, Paraíso...) crean una primera asociación, la ATI, que no llegó a cuajar. Y tras este intento, se gesta el germen de Te Veo, en el marco del FETEN, de Gijón, feria que a la que se propuso la creación de un espacio para el debate y la reflexión, cuestión que para Herans continúa siendo fundamental en estos eventos, iniciativa que tampoco prosperó más allá de una edición.

Y llega la fundación de la Asociación Te Veo. Herans destacó la importancia de la asociación y de su labor de estudio y documentación, en un medio cultural supeditado al vaivén de los cargos políticos y la improvisación.

Entre las sugerencias de futuro, Herans destacó la consideración de la labor teatral como la de “trabajadores de la cultura”, un término que llama a la modestia, a poner los pies en el suelo, y que él prefiere al de “artistas”, porque implica justamente el asumir la herencia del 68, las tradiciones y las experiencias de los antecesores y las relaciones de los teatreros con la sociedad en la que actúan. También apuntó la necesidad de elevar el rigor en la selección de los espectáculos del Festival, para no caer en la autocomplacencia o las “obligaciones para con los asociados” y, subrayando al mismo tiempo la gran afluencia de adolescentes que ha conseguido el festival en sus relaciones con los institutos, propuso mejorar la relación con el público familiar, particularmente, la asistencia al Teatro Principal de Zamora. Concluyó Herans su memoria histórica con una cita del poeta romántico inglés William Wordsworth, que siempre le acompaña: “*Aunque ya nada nos pueda devolver la hora del esplendor en la hierba y de la gloria de las flores, jamás hay que afligirse, porque la belleza siempre subsiste en el recuerdo*” •

<sup>4</sup> *Yo soy el árbol (tú el caballo)*, de Franco Pasatore, Silvio Destefanis, Ave Fontana y Flavia de Lucis. Traducción de Lucila Nussbaum. Editorial Avance, Serie Pedagogía. Barcelona, 1976.