

Eithel Orbit Negri 

MI EXPERIENCIA EN EL TEATRO DEL COLEGIO NACIONAL DE LA PLATA

A los profesores y amigos entrañables que integran desde 1966 el equipo de trabajo del Teatro del Colegio Nacional, con reconocimiento que se sitúa más allá de toda palabra.
E. O. N.

A un año de su fundación y salvada, con el estreno de *Tres sombreros de copa*, "La barra espinosa de miedo" que todos (¡y no sólo los poetas, como supone Federico García Lorca!) tenemos a la sala, decíamos en mayo de 1967: "El Teatro del Colegio Nacional de La Plata fue creado el 18 de mayo de 1966 por disposición del entonces rector del establecimiento, profesor Jorge Crespi. La iniciativa había partido de la jefa del Departamento de Lengua y Literatura, profesora Amalia Antelo de Brito, y contaba con el apoyo, expreso en algunos casos y tácito en otros, de sus profesores. Se intentaba así retomar una actividad que el Colegio Nacional había ya ensayado con desigual periodicidad en un pasado más o menos reciente, pero con el definido propósito de asignarle desde su mismo punto de partida el carácter de 'estable'."¹

Cuando el Director de la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD me pidió que escribiese sobre mi experiencia al frente del Teatro del Colegio Nacional, debí primero superar mi natural vocación por el silencio escrito. Pensé (aunque acaso fue sólo un pretexto para eludir el compromiso) que la REVISTA y su ámbito de lectura trascendía largamente la dimensión y la proyección de nuestra tarea; suponía que la realización de una actividad coprogramática en el marco de un colegio secundario sólo podía interesar a quienes viven ese mundo apasionante —bello y riesgoso al mismo tiempo— que es la enseñanza media. Pensé y supuse inútilmente: estas líneas desmienten mis buenos propósitos de callarme. La razón del viraje quizá haya que buscarla en la relectura del *viejo* artículo de 1967. Un concepto que enunciábamos allí a modo de propósito, de utópica intención (el que

¹ Estos y otros conceptos de la nota están entresacados de un artículo mío —"Al margen de una experiencia: el teatro del Colegio Nacional de La Plata"— publicado en la *Revista del Colegio Nacional*, Nº 3, La Plata, mayo de 1967, pp. 83-89. (El Colegio Nacional depende de la Universidad Nacional de La Plata).

MI EXPERIENCIA EN EL TEATRO DEL COLEGIO NACIONAL...

se refiere al carácter de "estable" del Teatro creado), se nos aparecía, a la vuelta de siete años, convertido en una casi increíble realidad: en esos siete años (1966-1972) el Teatro del Colegio Nacional no había desertado una sola vez de su cita con el público de La Plata y había estrenado nueve piezas. La continuidad no es uno de nuestros méritos; si se piensa, además, que esa continuidad se ha dado insertada en la vida de un colegio y en el terreno de la actividad artística, más que un mérito la continuidad es casi una hazaña. Estamos tan acostumbrados a empezar todos los días algo nuevo y, por supuesto, dejar de hacerlo al día siguiente, que cuando una tarea —no obligatoria, además— dura, sobrevive, se cree estar frente a una agresión a la norma, al buen sentido. Testimoniar esa *agresión* es la única pretensión de estas líneas.

LA VIGENCIA DE LOS PROPÓSITOS INICIALES

Resulta útil recordar los propósitos que alentaron la fundación de nuestra institución: "El Teatro del Colegio Nacional *no se propone ni descubrir, ni auspiciar, ni canalizar* vocaciones teatrales. Terminantemente: esos no son sus objetivos básicos. El Teatro del Colegio Nacional no está al servicio del teatro; se vale de él como un medio eficaz de educación lingüístico-literaria, estética y social, y busca, además, trascender el ámbito escolar y lograr una vinculación (todo lo precaria que se quiera, pero cierta) con el medio social en que se desenvuelve".

Confrontar aquel objetivo inicial con el desarrollo ulterior de nuestro Teatro es útil porque puede dar respuesta explícita a interrogantes que se nos han planteado desde diversos sectores.

Mucha gente —compañeros del quehacer educativo, hombres de teatro, público en general— se ha preguntado por qué

hacemos teatro. Si respondiéramos "Hacemos teatro *porque nos gusta*", la respuesta —que tiene un insoslayable fondo de verdad— parecería insuficiente: invocar el mero gusto personal como justificación de una tarea tan compleja no explica la razón de nuestra actividad, aunque señale un presupuesto de acción ineludible. Nuestra afición al teatro pudo canalizarse a través de otras instancias; si lo hemos hecho a través del Teatro del Colegio Nacional es porque hemos logrado la inserción del quehacer teatral dentro de los límites más vastos del quehacer educativo. Quienes no entiendan que la actividad teatral que despliegan nuestros alumnos (desde la elección de la obra hasta su representación) no es sino otro modo de educación que el Colegio hace posible, no comprenderán ni el por qué ni el para qué de nuestra labor.

Si nuestra finalidad es esencialmente educativa —se nos ha objetado— ¿por qué dejamos trascender nuestra actividad, por qué comparecemos ante *el público* y no frente a un público exclusivamente escolar? Algunos, más radicales, nos han reprochado el mero hecho de actuar: piensan que la finalidad educativa se cumple a través de la práctica escénica y su entorno, sin necesidad de alcanzar la meta del estreno, la realización de una pequeña temporada. Creemos que es una tesis insostenible: el teatro es la representación, y, obviamente, no hay teatro sin público. ¿Por qué público general y no público exclusivamente escolar? Restringir la recepción de un esfuerzo que supone más de seis meses de trabajo, a un público de compañeros de colegio o, en el mejor de los casos, a un público integrado por la comunidad educativa, nos parece limitar la inserción del Colegio en el ámbito social en que desarrolla su tarea. Es cierto que los destinatarios *naturales* son los miembros de la comunidad educativa (alumnos, profesores, padres), pero ¿por qué cerrar las puertas

a un público no necesariamente vinculado al Colegio? En ese sentido han sido los hechos —y no posiciones asumidas *a priori*— los que han determinado nuestro curso de acción. La heterogeneidad de nuestro público se ha ido ensanchando hasta adquirir, especialmente a partir de la temporada 1969, el carácter de público común. Una encuesta realizada el año pasado reveló que un sector apreciable de espectadores había asistido a las representaciones de *El tiempo y los Conway* enterados de la misma por la propaganda o por comentarios personales: se trataba de un público explícitamente no vinculado ni al Colegio Nacional ni al quehacer educativo en general.

Decíamos que no nos proponemos ni descubrir ni auspiciar ni canalizar vocaciones teatrales. Exacto. Pero eso no significa que dejemos de estimular a aquéllos en quienes percibamos una vocación auténtica, profunda. Que el Colegio posibilite, a través de su Teatro, que algún alumno encuentre el camino de su verdadera vocación, me parece significativo. El Teatro del Colegio Nacional cuenta, entre sus ex integrantes, a muchachos totalmente volcados al estudio y a la actividad teatral, o a otros, que comparten dicho estudio y dicha actividad con su labor en las distintas Facultades de la Universidad. Ellos encontraron una vocación todavía secreta o corroboraron su intuita y difusa presencia: en uno y otro caso, fue dentro de los límites del mismo establecimiento en que realizaban su bachillerato y a través de su Teatro, que se les dio la instancia del descubrimiento o la confirmación. Los otros, los más —aquéllos para quienes la etapa del Teatro muere con la etapa del Colegio—, no deben a nuestra institución la trascendencia de un descubrimiento, pero aprendieron en ella cosas igualmente importantes. Unos superaron inhibiciones personales y otros, por el contrario, moderaron sus ímpetus; todos supieron qué es trabajar en equipo, cuánto im-

porta que lo que hace cada uno no le pertenece a él sino a todos, el valor de sentirse solidariamente unidos a quienes están embarcados en la misma empresa. Y están los otros aprendizajes, los más “técnicos”: valorizar el lenguaje como medio de comunicación y expresión, descubrir la potencialidad significativa de un ademán o un gesto, armar un trasto de escenografía, pintar, acentuar un rasgo del rostro con el maquillaje, iluminar, crear atmósferas a partir de la música y el sonido. De acuerdo con la índole de sus funciones —solos o guiados por quienes tenían a su cargo la responsabilidad directa de la tarea correspondiente— los alumnos del Teatro fueron enriqueciendo, en siete temporadas, el caudal y el horizonte de sus experiencias. Y más allá del quehacer específicamente teatral hubo otros aprendizajes igualmente importantes: hacer propaganda, acceder a entrevistas periodísticas, “ver” teatro... ¿Puede extrañar que un mundo vivencial tan rico haya creado entre los integrantes del Teatro del Colegio Nacional corrientes de afecto y, en no pocos casos, de sólida amistad? Hemos dicho —y lo repetimos en la representación final de cada temporada— que más allá de los posibles aciertos y desaciertos de carácter artístico alcanzados, nos interesó más la dimensión humana de nuestra actividad. Hasta en nuestros silencios, en nuestras aparentes deserciones, hemos sido fieles a esa concepción integral de lo que ha de ser un Teatro en el ámbito de un colegio secundario.

EL TRAYECTO RECORRIDO: RECORDANDO...

Recordar el trayecto recorrido nos abre una primera posibilidad: explicar —¿justificar?— el repertorio elegido. Siempre he dicho (y todos los profesores que integran el Teatro del Colegio Nacional saben cuánta verdad hay en eso) que la tarea más difícil es, cada año, la elección de la obra o las obras que han de repre-

MI EXPERIENCIA EN EL TEATRO DEL COLEGIO NACIONAL...

sentarse. ¡Hay que tener en cuenta tantas cosas! Hemos de eludir cierta temática porque no podemos olvidar que es un Teatro de colegio, hecho por adolescentes en formación; hay que contar con las restricciones técnicas que impone un escenario como el nuestro (¡2,50 m de fondo!); ha de tenerse la anuencia explícita —aun admitiendo diversos grados de entusiasmo— de los profesores que se encargarán de la puesta en escena y de los alumnos que la interpretarán; hay que pensar en repartos que no excedan nuestras posibilidades pero que tampoco resulten insuficientes para dar cabida a los aspirantes de cada año (¡cuánto equilibrio hemos debido hacer —desde papeles doblados hasta alumnos interpretando más de un papel en la misma obra— para que cada año la diferencia entre aspirantes y ejecutantes fuese cero!). Todo ello restringe, naturalmente, el campo de elección. De cualquier modo, un vistazo a nuestro repertorio es suficiente para percibir la ausencia de prejuicios ideológicos y estéticos: pensemos que en una misma temporada nuestro Teatro abordó una tragedia francesa de prosapia clásica —la *Antígona* de Anouilh— y un sainete porteño lindante con el grotresco —*Los disfrazados* de Pacheco; que también en una misma representación incursionamos en un teatro esencialmente visual, con ese casi ballet que es *Boda en la Torre Eiffel* de Cocteau, y en un teatro cuya fuerza deriva esencialmente del texto dramático, con *Escorial* de Ghelderode; que hemos accedido a la comedia levemente absurda (*Tres sombreros de copa*), a la pieza simbólica y nostálgica (*Nuestro pueblo*), a la farsa (*Una viuda difícil*), a la comedia costumbrista (*Locos de verano*), al drama psicológico (*El tiempo y los Conway*). Acaso pueden detectarse algunas ausencias: se nos ha reprochado la falta de un repertorio comprometido. Podría discutirse largamente el concepto de obra comprometida —ríos de tinta han alimentado y alimentan la po-

lémica—, pero, en nuestro caso, la ausencia no obedece a una omisión deliberada, a una decisión *a priori*, sino a otras razones: aquellas piezas comprometidas que nos interesaron (no por comprometidas sino por artísticamente valiosas) excedían nuestras posibilidades; hacer las otras (aquéllas cuyo mérito exclusivo era el compromiso) hubiera significado desertar de una posición con la que estamos profundamente consubstanciados: la calidad de una pieza de teatro es, finalmente, irremplazable. Por otra parte, orientar el Teatro en una sola dirección ideológica tampoco hubiera contado con nuestra complicidad; si como educadores creemos fervorosamente en una educación para la libertad responsable, no podemos traicionar ese espíritu haciendo teatro. Hay, claro, un teatro militante, pero pensamos que un escenario de colegio y un elenco de estudiantes adolescentes no es su ámbito. No se me escapa que decir esto *hic et nunc* es anacrónico, un ademán solitario, pero ¿cómo no decirlo si es eso en lo que hondamente creemos?

Y ahora sí: el recorrido de nuestra trayectoria nos abre otra posibilidad, la de rescatar de ese pasado paciente y bellamente construido algunas imágenes que sean soporte de un testimonio con mayor dimensión personal. La primera persona del singular, largamente eludida, me está esperando allí, insoslayable. Vamos —voy— hacia ella, pues...

Cada temporada, cada obra, tienen para mí su propio ámbito en ese territorio nostálgico que es la memoria. *Tres sombreros de copa* será ya para siempre la instancia dichosamente virginal del descubrimiento y el asombro. En ese 1966, tan lejano y tan milagrosamente cercano, el Teatro fue por primera vez. Y fue ya con las pautas que luego condicionarían su labor, en lo artístico como en lo humano. Hay voces que, saltando sobre el tiempo, viajan aún hoy conmigo. "Pero tú no serás la novia", decía con una

dulce voz quebrada Raúl *Dionisio Velasco*. ¡Cuánto debieron aprender en unos pocos meses de ensayo mis actores adolescentes para que un muchacho que andaba entonces por su tercer año del bachillerato pudiera adelgazar increíblemente su voz y transmitir sin estridencia la congoja de sentir que se ha tenido la vida al alcance de la mano y se la deja escapar...!

Nunca me costó tan poco elegir una pieza como cuando me decidí por *Nuestro pueblo*. Habían terminado apenas las representaciones de la comedia de Mihura cuando releí la obra de Wilder. ¡La poesía y la magia de un pequeño pueblo y las cosas de siempre, la vida y el amor y el tiempo y la muerte! En un escenario casi desnudo, los alumnos no sólo debían actuar: debían sugerir, a través de la mímica, la presencia de una utilería inexistente. Con paciencia y amor de artífices fuimos insistiendo en cada pequeñísimo ademán, en cada gesto imperceptible; y, milagrosamente, creció una pipa junto a los labios de Enrique *Papá Gibbs* Peñas, y una plancha en las manos de Estela *Julia Gibbs* Delgado, y una taza de humeante café en las de Miguel *Carlos Webb* Di Luca, y diarios bajo los brazos de Ricardo *Joe Crowell* Lorenz, y hasta una empacada Bessie detrás del tironeo enérgico y tierno de José *Howie Newsome* Nattoli. Y esta certeza: ninguno de los que hicimos *Nuestro pueblo* olvidaremos esta imagen: Irma *Emilia Webb* Grassi, ya muerta, de regreso en la casa, mientras el viento mueve su túnica gris y unas hojas secas ruedan por el suelo, despidiéndose ahora definitivamente del hogar, del tic-tac del reloj, de la caricia cálida del agua. Cada vez que he sabido de una representación de la obra de Wilder (y las ha habido en La Plata, en Temperley, en Saavedra, en Chascomús) he ido, con profesoras amigas del Teatro del Colegio Nacional, a verla y me encontré siempre con versiones *diferentes*, con puestas que valori-

zaban *otros* aspectos de la pieza: nunca encontré el clima de irrestañable melancolía que lograban crear los actores adolescentes del Colegio.

1968, *Una viuda difícil*. El tercer año significó nuestro encuentro con la farsa, ese género casi obligado en todo intento de teatro escolar. Significó también la primera presencia masiva de estudiantes secundarios como atentos y hasta entusiastas espectadores: recuerdo la presentación final, en un Salón de actos insólitamente repleto de público y gente retirándose porque no había encontrado lugar... La farsa es el juego regocijante de la pirueta y el artificio. Nuestros alumnos actores abandonaron ese territorio de nostalgia que habían creado para *Nuestro pueblo* y saltaron, gozosos, hasta este otro burbujeante que la poesía y el humor de Nalé Roxlo plantaban airosamente sobre el escenario. ¡Qué dos viejos, sin concesión alguna al trazo grueso y a la *machietta*, los de Ricardo *Don Cosme* Fernández y Horacio *Vejete* Maio! ¡Qué negra pícara e intencionada la de Elisabeth *Nieves* Trías! Y Rosa *Rita* Lavochnik dibujando con detallismo casi preciosista el perfil entre airoso y grotesco de una niña soltera devota de San Antonio...

Programa doble en 1969: *Los disfrazados* y *Antígona*. Incursioné en el denso mundo tragicómico de Carlos Pacheco con no pocas prevenciones: ¡un reparto de treinta y ocho personajes y un tono popular de principios de siglo para un elenco de adolescentes sin experiencia ni directa ni indirecta de la época y sus "tipos"! Más allá de los aciertos (rescato algunas actuaciones: el reconcentrado Don Pietro de Juan Carlos O'Grady, el pintoresco Malatesta de Juan Vucetich, el amargo y filosófico Don Andrés de Ricardo Lorenz, el delirante Pelagatti de Miguel Ángel Salazar) y de las seguras falencias (una atmósfera callejera que siempre se me escapó un poco, ciertas caídas de ritmo...), la puesta en escena

MI EXPERIENCIA EN EL TEATRO DEL COLEGIO NACIONAL...

de *Los disfrazados* tiene, para la vida de nuestra institución, un significado especial: se producía, sin violencia, un cambio de guardia. Con *Antígona* habrían de realizar su última actuación alumnos que venían desde los elencos de 1966 y 1967; en *Los disfrazados* hacían sus primeras armas —unas armas casi invisibles— algunos alumnos que culminarían su actuación en el Teatro del Colegio el año pasado, con *El tiempo y los Conway*.

Antígona tiene, en la trayectoria del Teatro y en la mía personal, un significado muy especial. Veinte años antes, la obra me había deslumbrado representada por el Teatro Experimental de la Universidad de Santiago de Chile y desde entonces figuró entre mis proyectos. En 1950 comencé a dirigirla para el Teatro Universitario de La Plata, pero sólo alcanzamos a representar la escena central —el diálogo entre Antígona y Creón— en un ciclo de teatro polémico que se realizó en U. P. A. K. en 1950; en 1951, los principales intérpretes de la pieza dejaban La Plata y yo también lo hacía para iniciar mi experiencia como profesor, en Carlos Casares. *Antígona* debió esperar su turno, que llegó en 1969. No era poca audacia intentar, con adolescentes, el riesgo máximo de una tragedia. Me declaro absolutamente satisfecho con los resultados: la crítica —salvo una aislada voz discordante— y, sobre todo, el público acogieron con entusiasmo nuestro esfuerzo. La puesta —cuya preparación se concretó a través de cincuenta prolijos ensayos— no dejó el menor resquicio a la improvisación; hay un dato curioso e ilustrativo: en las ocho presentaciones, la representación duró exactamente una hora y treinta y nueve minutos, lo cual revela la precisión cronométrica de una tarea que, por otra parte, nada tenía que ver con la mecanización. Situado a cuatro años de su estreno, sigo pensando que las interpretaciones de Jorge Bonafini (un Coro aplaudido a telón abierto en cada una de las actuaciones),

de Gloria Carús (una llamarada de rebeldía en su Antígona) y de Guillermo Alberto Ranea (un hondo y conmovedor Creón) excedían, largamente, las posibilidades sospechables en jóvenes adolescentes. La *Antígona* de Anouilh es una larga confrontación dialéctica: el Teatro del Colegio Nacional transitó ese camino en el ejercicio de su representación y rehuyó la instancia de algunas otras soluciones, tentadoras y seguramente más fáciles pero menos honestas. Desde el estreno de la pieza de Anouilh no me ha abandonado esta certeza: el público esperaría, en adelante, más de lo que, legítimamente, podría esperarse de un teatro de estudiantes secundarios. Esa certeza —cuya realidad implicaría un evidente reconocimiento— no ha dejado de apabullarme...

Un nuevo programa doble en 1970. *Boda en la Torre Eiffel* de Cocteau abrió al Teatro del Colegio Nacional la posibilidad de sentir la presencia de un público fervoroso y entusiasta, absolutamente ganado por la magia de la pieza-ballet que le llegaba a través de un ritmo casi delirante y de la gracia y el desenfado de unos intérpretes que parecían jugar sobre el escenario con auténtica frescura. El Fotógrafo de Daniel Villulla (un arabesco surcando gozosamente el aire), el Niño de Jorge Pérez Escalá (un derroche de vitalidad y encanto), la Novia de Alejandra García Saraví (una caricatura desopilante), todos ellos lo mismo que el resto del elenco —cuya prolija enumeración prefiero evitar— arrancaron, presentación tras presentación, los aplausos más sostenidos que haya obtenido el Teatro del Colegio Nacional.

Para superar problemas de orden interno, en esa temporada de 1970 debí acudir a una instancia que ya figuraba entre mis planes pero que las circunstancias forzaron a apresurar: la presentación de un elenco integrado por egresados. La experiencia (solitaria hasta este momento, aunque espero que no lo sea

definitivamente) se concretó en una puesta erizada de dificultades: ex alumnos de los *viejos* elencos de 1966 y 1967 (Raúl Velasco y Enrique Peñas) y otros de los inmediatos (Guillermo Ranea y Jorge Bonafini) realizaron la hazaña de entrar en el mundo alucinante y denso de *Escorial* de Ghelderode en apenas un mes de ensayo. Un clima de responsabilidad indeclinable signó nuestra tarea en ese inolvidable mes de trabajo; es, seguramente, aquel clima el que vuelve cada tanto hasta mí para tentarme con la posibilidad de nuevas experiencias...

La puesta en escena de *Locos de verano*, de Laferrère (1971), fue un arduo ejercicio de paciencia a través de exactamente cien ensayos. La comedia exige la precisión de un mecanismo de relojería y había que lograrla con un plantel de más de treinta intérpretes. Sospecho que más allá de actuaciones rescatables (¡aquél regocijante Severo de Roberto Falbo!), si hubo mérito en nuestra representación de *Locos de verano* fue el ajuste que logramos imprimirle. A través de un ritmo casi agresivo, la vida vertiginosa de los "locos" pergeñados por Laferrère se instaló en nuestro escenario del Colegio Nacional y lo trascendió por primera y única vez, con una actuación en Ensenada, auspiciada por la Secretaría de Cultura de su Municipalidad.

Las diez representaciones de *El tiempo y los Conway*, en 1972, han sido el último contacto del Teatro del Colegio Nacional con "su" público. Aunque no mediara esa significativa circunstancia, igualmente esa temporada y, sobre todo, los largos meses de su preparación serán ya para siempre, en nuestra breve pero intensa trayectoria, el recuerdo de un elenco ejemplar. Ejemplar en su disciplina de trabajo y ejemplar en su comportamiento humano, en sus actitudes de receptividad y donación. Tengo la convicción de que *El tiempo y los Conway* no tuvo, por parte del público, la

respuesta que nosotros esperábamos. Aunque, por encima de los ineludibles brotes de impuntualidad e indisciplina propios de todo elenco de estudiantes secundarios, siempre hemos trabajado con seriedad, creo que nunca lo hicimos tan entrañablemente, tan hondamente, en una atmósfera de comprensión y ganas de hacer las cosas bien tan acabada, como cuando preparamos la hermosa pieza de Priestley. Por eso, erróneamente, esperamos más... Si no llegó el aplauso delirante para nuestro trabajo (o para esa impecable Señora Conway que delineó con precisión Marcela Pascual), nunca se alcanzó la integración de un equipo tan sin fisuras, tan compenetrado con lo que se quería y con lo que se tenía que hacer.

ACTO DE FE

Haber testimoniado mi presencia en el Teatro del Colegio Nacional desde su fundación hasta hoy, este año de 1973 en que por primera vez faltamos a la cita con nuestro público, ha querido ser fundamentalmente un acto de fe. Un acto de fe se instala más allá de todo mero razonamiento. La empeñada voluntad que los profesores que tenemos a nuestro cargo el Teatro del Colegio Nacional no hemos declinado en estos años, es el presupuesto insoslayable de nuestra acción futura. Esa voluntad es una de las piezas del mecanismo; la otra es, naturalmente, la actitud receptiva de nuestros estudiantes, igualmente insoslayable. Una y otra podrán conjugarse si, como hasta hoy, cuentan con el apoyo, no sólo declarativo sino efectivo, del Colegio y su conjunto. Porque el Teatro del Colegio Nacional —vale la pena expresarlo al filo de esta nota— no es una tarea exclusiva y excluyente del Departamento de Lengua y Literatura (aunque él lo haya alentado y él le haya impreso su sesgo definitorio) sino de *todo* el Colegio.