

El teatro para niños y sus paradojas

Reflexiones desde la platea

Ruth Mehl

Mehl, Ruth
El teatro para niños y sus paradojas : reflexiones desde la platea / Ruth Mehl ; ilustrado por Oscar Ortíz ; con prólogo de Susana Freire. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2010.
318 p. ; 22x15 cm. - (Estudios teatrales)
ISBN 978-987-9433-78-2
1. Teoría del Teatro. I. Ortíz, Oscar, ilus. II. Freire, Susana, prolog. III. Título
CDD 792.01

Fecha de catalogación: 05/01/2010

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 232/08.
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábatte
- > Gladis Contreras
- > Mónica Leal
- > Alicia Tealdi
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación interior*)
- > Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-9433-78-2

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, marzo de 2010.
Primera edición: 3.500 ejemplares

> Dedicatoria y agradecimientos

Todo lo que uno hace se lo debe a mucha gente. A veces lo agradece, a veces, no. A veces sabe quiénes son, pero de muchos ni se da cuenta. Eso de que nadie es una isla, es demasiado cierto.

En este espacio, quisiera dar las gracias, a algunas de la numerosos personas que me ayudaron a concretar este proyecto.

Para empezar, a mi familia. Mi querido y extrañado esposo Fernando y mis hijos Fernando y Ximena. Ellos me soportaron estoicamente, como lo hace toda familia que se precie, en mis altibajos de humor, de tiempo y de trabajo. Pero también me ayudaron, clasificando programas, tipeando, revisando, y, sobre todo, escuchándome.

A Syria Poletti, que pensó en mí para confiarme una suplencia de la que nunca me libré...

A Susana Pereyra Iraola, que inició todo esto pidiéndome, cuando estábamos en “La página de la mujer, el hogar y el niño”, que “le agregara un comentario muy breve a algunos espectáculos” ya que no era algo regular en ninguna sección del diario.

Al director del diario *La Nación*, el Dr. Bartolomé Mitre que, hace muchos años, mediando en un conflicto por espacio entre distintas secciones, decidió que la crítica de espectáculos para niños se hiciera en la página de Espectáculos, y le dio con ese pase, la categoría de arte merecedor de ese lugar, junto a los de adultos, con gran alegría y terror de mi parte.

Al Dr. Claudio Escribano, que cuando algunos vaivenes de cambios sacudían un poco ese pequeño espacio semanal, le brindaba nuevamente la solidez de su apoyo.

Agradezco a mis colegas de la sección Espectáculos del diario *La Nación*, en especial, Susana Freire, a los distintos jefes de la página en todos estos años, que valoraron este quehacer, me alentaron y ayudaron.

A muchas amigas y amigos que soportaron mis reflexiones, dudas,

marchas y contramarchas durante largas charlas de café.

A Carlos Pacheco, que me alentó y contuvo mi ansiedad mientras esperaba el veredicto del Comité Editorial del Instituto Nacional de Teatro. Al Comité y al Instituto por querer ocuparse de este tema.

Muy especialmente, a los directores y autores de los espectáculos que tanto me enseñaron con sus trabajos, con sus sinceras conversaciones, inclusive con sus inevitables enojos.

Y a los actores, escenógrafos, vestuaristas, coreógrafos, músicos, titiriteros, iluminadores, que me brindaron la magia y la emoción de este quehacer tan hermoso y trascendente.

Por supuesto, este trabajo está dedicado a los chicos, nuestros niños, a los que tuve el privilegio de acompañar todos estos años, esos que se sentaban en la butaca contigua o delante o detrás de la mía, y que espero que lo seguirán haciendo, siempre, porque ellos se merecen el teatro.

> A manera de aclaración

Todo lo que digo en estas páginas surge desde una mirada personal –hasta donde se puede ser “personal” en una sociedad con tanto bombardeo de ideas, frases, palabras, declaraciones– y dentro de un tema en el que he estado sumergida y expuesta a toda clase de influencias.

Aunque tengo opiniones, no creo tener claves, no creo tener respuestas absolutas, no me propongo demostrar nada... al menos conscientemente.

Tal vez quien lea estas páginas coincida conmigo en que la combinación chicos/teatro produce una sustancia de gran energía, muy explosiva y bastante reacia a los encuadres dogmáticos.

Así que, un poco cobardemente, diría que me sigo situando en ese privilegiado lugar de testigo, de espectadora y arrimo algunas ideas.

Hay algo que siempre sostuve, y expresé enfáticamente en mi libro *Con éste sí, con éste, no: más de 500 fichas sobre literatura infantil argentina*: no creo en los absolutos; pienso que la verdad es más grande que cada uno de nosotros y que todos nosotros juntos. Y yo estoy ubicada en mis coordenadas que son únicas, y mi mirada es única, sí, pero una de miles.

Así que este trabajo responde sencillamente a la idea de creer que a alguien le pueda servir que cuente lo que he visto y veo, y cómo me he sentido y me siento.

He estado calculando que, en 30 años de cobertura ininterrumpida de los espectáculos infantiles en la ciudad de Buenos Aires, presencié al menos 1.800. Es fácil deducir que hubo excelentes, muy buenos, buenos, regulares y malos (y algunos *muy* malos) y que ocurrieron en los más diversos escenarios. Los niños más chicos de las primeras épocas ya tienen más de 30 años. Las generaciones de espectadores se han ido sucediendo y cambiando, y también se han ido sucediendo y cambiando algunas generaciones de autores, directores y actores. Y ha cambiado la sociedad, a la que le pasaron muchas cosas.

De esa sociedad salimos nosotros: los adultos realizadores y los adultos espectadores. Con nuestros valores vapuleados, nuestros sueños deshilachados,

nuestras cicatrices, pero con alguna clase de esperanza, ya que seguimos poniendo la mirada en los niños.

Me incluyo, digo “nosotros”, porque creo que tenemos una pasión común. Eso me permite estar cerca de los realizadores en ese momento inicial cuando nacen los proyectos. Pero, me guste o no, tengo muy claro que los caminos se separan, y a veces mucho, cuando me toca a mí hacer mi trabajo específico.

Yo tengo que sentarme en una butaca en la platea, olvidarme de los sueños y las intenciones de quienes están en el escenario y detrás del escenario, y contar lo que veo.

Tengo un privilegio y también una carencia. No puedo estar en la cocina, pero desde ese lugar muy especial, sentada junto a los chicos y los padres, y también desde las conversaciones con los realizadores, he aprendido mucho. Esa es la experiencia que puedo compartir.

Espero que en este viaje que les propongo hacer juntos –a través del tiempo y las modas, con la ayuda de unos setenta análisis de espectáculos representativos– ustedes puedan ver también algunas cosas que he presenciado, estar de acuerdo conmigo y disentir, o aunque más no sea tener ganas de profundizar en lo que el teatro para niños nos dice de lo que somos nosotros como sociedad.

Personalmente siempre experimenté, al abordar este tema, que solo se puede sacar alguna conclusión, alguna pista, si se lo enfrenta con una actitud de completa humildad; es decir admitiendo sinceramente que no sabemos

Para que dibujemos un mapa, un terreno desde donde tomar algunos elementos, me permito elegir algunas líneas de aproximación a este fenómeno que escapa a un análisis absoluto porque tiene que ver con esos dos profundos y maravillosos misterios que acabo de mencionar: el niño y el arte teatral.

RUTH MEHL

> **Cómo está organizado este material**

El material inicial para este trabajo se originó en una investigación con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes, que me asignó una beca en 1995. Conté en esa ocasión con el apoyo y la orientación de Cecilio Madanes, de quien recuerdo con gratitud su gran sensibilidad y saber como hombre de teatro, y su sentido común acompañado de un hermoso buen humor.

La idea de esta propuesta es detectar algunos de los mensajes que se presentan en la unidad que constituye un espectáculo y de allí partir hacia algunas conclusiones sobre qué piensan y qué les pasa a los adultos que los han producido.

Este estudio no pretende ser un tratado sociológico, psicológico, pedagógico, ni siquiera histórico: es un testimonio personal apoyado en la experiencia vivida frente a este fenómeno que no solo es artístico y cultural sino también –en nuestro país al menos– social. Y ver si nos dice algo de cómo somos y funcionamos como sociedad.

Las fichas procuran ser descriptivas, y a la vez incluyen comentarios analíticos. Llevan, en la medida en que he conservado esa información, datos sobre la fecha de estreno. No he consignado otros datos históricos, pero a veces he agregado una referencia o anécdota que me pareció interesante.

Las reseñas y análisis están agrupados según los elementos que los espectáculos aportan en cada caso a los propósitos de este estudio. Al final, esos ejemplos se cruzan porque algunos espectáculos pueden ser útiles para mostrar varios enfoques. Por ejemplo, *El Nuevo*, de María Inés Falconi, puede estar ilustrando el tema discriminación, diferencias, y otros, pero, a su vez, podría estar incluido en vida cotidiana, hogar, escuela, etcétera.

Como siempre he insistido en mi columna crítica, mi lectura es sobre lo que me dijo el espectáculo como tal, no por las moralejas enunciadas o sobrentendidas o la intención expresada por el autor ya sea en una entrevista o en el programa y que puedo o no haber encontrado luego reflejada en el escenario. En algunos casos, logro explicar por qué esa intención no está, o al

menos, no la encontré. Generalmente, he tratado de alejarme de la postura de excederme en el análisis, buscar las causas o dar consejos, por temor a incurrir en un cierto dogmatismo –algo difícil de eludir cuando estamos convencidos de una cosa– pero principalmente porque pienso que el teatro dice desde la acción teatral, y cada uno tiene que hacer su propia lectura.

Honestamente, no sé por qué unos espectáculos funcionan y otros no, por qué algunos tienen éxito de taquilla y otros fracasan. A veces me ha resultado casi dolorosa la poca repercusión de una obra excelente, y otras, me ha indignado la popularidad que alcanzó un trabajo pobre y hasta malicioso. El público es un misterio, tanto si se trata de niños como de adultos, e indiscutiblemente hay muchos imponderables en juego.

He incluido reflexiones sobre distintos aspectos de este quehacer –breves en relación a su importancia, y cuya profundización merecería la escritura de otro libro– que, por tratarse de temas que habitualmente se manifiestan en los escasos debates que hay sobre el asunto y porque a la vez son preguntas que surgen de cualquier adulto interesado, me pareció oportuno volcarlas acá.

En este libro ofrezco mi visión y mi opinión, con absoluta convicción –y ese es mi compromiso con quien lo lea– sabiendo que hay otros puntos de vista, otras miradas, igualmente válidos que, sin duda, enriquecerán la discusión.

También he incluido algunas frases y dichos de directores y autores, que reflejan esa especie de alfombra de intenciones sobre la que se apoya el teatro para chicos.

Finalmente, surgen los grandes temas que desde una y otra estética coinciden en la escena para los niños. Allí es donde los espectáculos convergen y divergen, y a mi entender, el foco gira hacia nosotros, los adultos, que somos quienes tomamos las decisiones.

Y eso es todo, más o menos.

RUTH MEHL

>Prólogo

Quien piense que es fácil hacer teatro para chicos está muy equivocado. Y es una tarea mucho más difícil todavía hacer la crítica de un espectáculo destinado al público infantil. Y de este oficio, nadie más idónea para hablar que Ruth Mehl, una profesional profundamente comprometida con su quehacer hasta el punto de transformarse en un adalid para defender el estado mental y emocional de los pequeños espectadores.

Hacer el prólogo de este libro es una tarea placentera cuando se conoce la personalidad de la autora que se traduce en un mirada rigurosa, sin concesiones y, sobre todo, cuando tiene la valiosa humildad de reconocer que este estudio que presenta en esta edición "no pretende ser un tratado sociológico, psicológico, pedagógico, ni siquiera histórico: es un testimonio personal apoyado en la experiencia vivida frente a este fenómeno que no solo es artístico y cultural sino también –en nuestro país al menos– social. Y ver si nos dice algo de cómo somos y funcionamos como sociedad".

Treinta años ininterrumpidos dedicados a esta profesión la habilitan para enfrentar a una sociedad cuyos miembros más jóvenes, probablemente en una gran mayoría, han sido destinatarios alguna vez de su mirada crítica.

Hay temas que son muy importantes y sobre los cuales no se reflexiona con profundidad. Las propuestas para los chicos no son un espectáculo más, es un espacio que convoca a la familia y tiene que ofrecer un entorno amable y seguro.

Ruth Mehl no pretende con su crítica asumir posiciones soberbias frente al hecho teatral, ya que, por su condición de arte temporal y en vivo, puede asegurarse que habrá tantas opiniones como sensibilidades se encuentren presentes en la misma sala teatral y frente al mismo hecho artístico.

Y sobre esto también la autora se detiene para analizar. "En este libro ofrezco mi visión y mi opinión, con absoluta convicción –y ese es mi compromiso con quien lo lea–, sabiendo que hay otros puntos de vista, otras miradas, igualmente válidos que, sin duda, enriquecerán la discusión".

Cuando se trata del universo creativo, en general, el artista habla para sus congéneres adultos. En cambio, cuando se trata de la actividad teatral infantil son los adultos los que escriben, dirigen e interpretan y cómo se puede estar seguro de la forma correcta de dirigirse a las mentes y a las emociones de los chicos cuando no hay fórmulas que garanticen un resultado. Además, y esto es muy importante, es el adulto el que elige lo que el niño va a ver. A esto también se refiere Ruth Mehl, porque la responsabilidad de lo que los chicos reciben es solamente de los adultos que eligen por ellos, y que se basan para hacerlo en sus recuerdos de niñez, cuando las épocas y los entornos eran distintos; en las experiencias con sus propios hijos que creen poder hacer extensivos a todos los demás chicos; en la omnipotencia de pretender saber lo que les conviene a los destinatarios de esos mundos de imaginación y fantasía, o en la terrible comodidad de darles lo que quieren para complacer el capricho.

Otra de las ventajas que ofrece este libro es el análisis de una selección de espectáculos para niños estrenados en la ciudad de Buenos Aires, independientemente de que hayan logrado sus objetivos implícitos o declarados. "La intención es acercarnos a los mensajes que, consciente o inconscientemente, sus realizadores han transmitido y transmiten a los espectadores de corta edad. Aclaro que los espectáculos han sido escogidos solamente por su aporte a las líneas generales de este trabajo", explica la autora.

En general, cuando se habla de teatro para niños en nuestro medio, se alude al espectáculo infantil, abarcando teatro musical, de texto, títeres, títeres y actores, teatro negro, danza, mimo, mimodanza y circo, que incluye, especialmente, acrobacia.

"Muchos espectáculos para niños de los últimos años, utilizan

diversos códigos. De modo que hay que tenerlos en cuenta, además de reconocer que el teatro en sí es múltiple en sus aspectos estéticos, como dramaturgia, actuación, coreografías, juego, escenografía, vestuario, iluminación, videos, y efectos especiales, a los que tenemos que agregar, las artes circenses".

Es mucha la información que ofrece este material y seguramente los adultos, teatristas o interesados en el espectáculo infantil, encontrarán en este libro las respuestas a sus inquietudes. Es un aporte invaluable a la actividad teatral, producto de décadas de análisis, de estudio y de crítica del espectáculo infantil realizadas por una profesional honesta e inquebrantable que se transformó en la voz defensora de los derechos de los niños en materia de espectáculos.

SUSANA FREIRE

Consideramos al teatro para niños, tal como se presenta en estas últimas décadas, generado especialmente para una platea de menores, como un fenómeno de características singulares tensado entre dos polos: el niño espectador y el teatro como arte. Allí se compone un espacio con límites más o menos claros, donde los adultos buscan comunicarse con las generaciones más jóvenes a partir de diversos objetivos, algunos aparentes y otros ocultos, algunos conscientes y otros inconscientes. En ese territorio que se convierte automática y paradójicamente en tierra santa y tierra de nadie, se pueden observar ideas, fantasías, prejuicios, mandatos y tendencias que involucran a los adultos responsables del producto en alguna de sus etapas y a la sociedad en general, según los principios que estén dominando en ese momento.

El niño, ese desconocido

El primer problema que aparece tanto al emprender como al analizar un producto cultural dirigido a los niños radica en la dificultad para conocer al destinatario.

En una ocasión realicé en el sexto grado de una escuela primaria de Capital Federal, un taller sobre selección de libros infantiles. Divididos en grupos y con un cuestionario de guía, chicos y chicas de 12 años tenían que seleccionar las características que debía poseer un libro apropiado para una edad menor a la de ellos. Después de una media hora de análisis y discusiones, los informes de los grupos señalaron condiciones bastante similares a las que se buscan desde la planificación editorial (cantidad de páginas, tamaño de la tipografía, colores, espacios en blanco, extensión, cantidad de ilustraciones) pero la conclusión general era que resultaba muy difícil llegar a un acuerdo.

Cuando les pregunté en qué habían basado sus decisiones, surgieron los siguientes puntos de referencia:

1. Pienso en mi hermanito (o primo o vecino).
2. Recuerdo cuando yo tenía esa edad.
3. Lo puedo observar en los chicos de los otros grados que veo en la escuela.

En definitiva, se trataba de observaciones por aproximación y por deducción. Igualmente, no todas las opiniones coincidían, y hasta hubo “despachos paralelos”.

El resumen final lo dio una niña que afirmó: “Yo creo que no podemos elegir para los chicos menores que nosotros, porque somos mayores que ellos y los tiempos han cambiado tanto...”.

Las atinadas observaciones que surgieron de esta experiencia realizada con la literatura, apuntan a la clave de un dilema que también se presenta en el teatro para niños: entre los creadores y los receptores existe una distancia insuperable que solo puede rellenarse parcialmente con el recuerdo de la propia infancia y/o la observación de las generaciones actuales. Y es necesario remarcar lo de “parcialmente”, porque “los tiempos cambian”.

La necesaria humildad que reclama esta aceptación no siempre se hace presente en el lugar donde se gestan los productos culturales para niños. Por el contrario, los adultos responsables suelen decir: “Yo sé lo que los chicos necesitan (quieren, buscan, disfrutan)” y cuando surge la pregunta: “¿Cómo lo sabe?”, afloran los tres referentes antes mencionados: “Me acuerdo de cuando yo era chico”, “lo veo en mi hijo, en mi hija”, “puedo observarlo en mis alumnos” y uno más, exclusivo del mundo adulto: “Lo he leído, lo he estudiado, tengo este o aquel título, soy profesional, me asesoro con un psicólogo”.

El adulto y su infancia

El concepto de lo que el espectador niño es o no es, jamás podrá ser totalmente objetivo; se fusiona con la propia historia del adulto y con las cosas (ideas, sentimientos, emociones, valores, experiencias) que se quieren “compartir con los niños”, y eso es lo que está detrás de la idea creadora de cada autor. Es como si se dijera: “Esto se los quiero contar a ellos, allí están mis interlocutores”. La idea es buena, es así, lo que a veces se olvida es que la imaginaria platea es apenas una suerte de *identikit* armado en la mente del adulto, con recortes muy diversos e incompletos, a veces muy alejado de la realidad.

Este sí es un rasgo que hace diferente al teatro para niños del teatro en general, en el cual los creadores están simplemente compartiendo con sus pares, contemporáneos.

El área del teatro para niños es un espacio delicado en muchos sentidos y uno muy importante es que en ese espacio los adultos nos encontramos con nuestra propia infancia, e inevitablemente, nos tropezamos con el inconsciente.

Muchas vivencias, sentimientos, miedos y deseos sepultados en la memoria pueden aflorar en el curso de la creación y conviene reconocerlos, ponerles nombre y examinarlos con claridad para saber en última instancia si estamos diciendo lo que realmente deseamos decir o “se nos escapó un monstruo”. Es cierto que lo que se dice sobre el escenario es apenas una parte del hecho teatral, hay otra parte, de gran peso, que es la construcción que hace el espectador con lo que se le entrega. Pero un adulto responsable, además de atender a sus propias fantasías y buscar la mejor manera de darles forma mediante su arte, debe, dentro de lo posible, tener en claro *qué* está comunicando y *para qué* a una platea de mentes jóvenes y personalidades en desarrollo. Los temas infantiles son la gran convocatoria del inconsciente y lo que está allí no siempre es fácilmente manejable. La experiencia demuestra que el oficio, la buena dramaturgia y la actitud profesional, junto con la honestidad más despojada, son los mejores recursos para evitar estos peligros.¹

¹ Ver más adelante, páginas 39 y 40, “Humildad y trabajo profundo”.

Parte I

El teatro para niños
y los malentendidos
que lo circundan

A. ¡Con todos los chiches!

Si concebimos al teatro como un hecho artístico con códigos expresivos múltiples que abarcan actuación, manejo del espacio y del tiempo, códigos visuales –como la gestualidad corporal, la escenografía y el vestuario– movimiento, coreografía, códigos auditivos –sonidos, la música, la palabra– (a lo que se agrega en estos tiempos los efectos especiales, la combinación con proyecciones, pantalla de TV, títeres, máscaras y hasta artes marciales, acrobacia, circo y ballet) y algo más que es la suma de todo esto, tendremos en claro en qué puntos se acercan y dónde se separan el teatro destinado a los adultos y el teatro para niños.

El teatro para niños ha recibido por el uso una designación que abarca varios rubros dentro del teatro: comedia musical, teatro de texto, teatro de actores, teatro de actores y muñecos, mimo y clown, magia, teatro negro, acrobacia y artes marciales, y muchas otras combinaciones. Casi todas las instancias incluyen, o tratan de incluir, el canto y el baile, pero el gran ausente, en los últimos tiempos es el llamado teatro de texto.

Posiblemente la falta de dramaturgos sea buena parte de la razón de esta carencia, y esto también es significativo y revelador del perfil de la sociedad que produce los espectáculos y la que los consume.

De todas maneras, se puede constatar un cierto temor a la palabra cuando se trata de espectadores niños. (¿Y no será en algunos casos, poco trabajo con la literatura?). Está demostrado que si la historia es buena y bien planteada en el plano dramático –como ha ocurrido con afortunadas versiones de los clásicos– los niños aceptan de buen grado el texto como vehículo trasmisor de las secuencias que se presentan. El problema reside en que habitualmente se subestima la inteligencia de los espectadores de poca edad y se atribuye a su carencia evolutiva la dificultad que en realidad reside en un texto poco claro o un diseño dramático deficiente.¹

B. Temido espectador

En el ámbito de los hacedores de teatro para niños, se insiste con frecuencia: “La única diferencia entre el teatro para adultos y el teatro para niños es que este debe ser mucho mejor”. La dificultad está en que cada uno entiende esta frase a su manera. De todos modos, aquellos que se dedican al género con seriedad reconocen que es necesario un alto grado de exigencia profesional (y esto significa calidad en todos los códigos) para encarar un espectáculo dedicado a los niños.

Y esto se dice no solamente por insistir en un nivel de realización, sino para aclarar que el niño es un espectador muy perspicaz. El espectador de corta edad es temido, precisamente porque sus reacciones son espontáneas y suele demostrar lo que siente.

Hay niños que, afectados por el aburrimiento, piden ir al baño, se quejan de algún imaginario dolor, o, directamente, lo expresan con las famosas y tan temidas preguntas: “¿cuándo nos vamos?”, “¿falta mucho para ir a casa?”, “¿ya termina, no?”; otros, exigen compensaciones como golosinas, regalos, o promesas de algún paseo posterior.

El autor y director Hugo Midón comenta que, en las primeras funciones de una nueva obra, presta atención al clima de la platea. “A los veinte minutos, llega el momento crucial: si los chicos empiezan a hablar, se inquietan, o piden salir (ir al baño o a comprar una golosina) ya sé que la tensión bajó y que algo debemos hacer para recuperarlos”.

Esta lectura depende mucho también del espectador y de su relación con el adulto acompañante: así como hay niños enormemente espontáneos, otros, ya sea por una especie de actitud protectora hacia la mamá o el papá, o para evitarse problemas, dicen que un espectáculo les ha gustado aunque se hayan aburrido. Suelo insistir con esto, porque he observado en las salas el alto grado de diplomacia que llegan a ejercer algunos chicos en sus reacciones para complacer al adulto que los ha llevado.

Esta absoluta sinceridad del niño es otros de los mitos sobre la infancia que debe manejarse con reservas. Muriel Broadman, crítica y educadora

norteamericana, cuenta que, en una visita a Rusia, fue a ver un espectáculo infantil que le resultó “extraordinario”. A la salida, la guía y traductora la ayudó a entrevistar a un grupo de niños que salía del teatro. Les preguntaba cuáles eran sus gustos, si iban con frecuencia al teatro, el tipo de interrogantes que no invaden la intimidad de los chicos. “Pero –cuenta– un profesor de teatro señaló a una nena de ocho años, y le dijo a la guía: ‘Pregúntele qué conclusiones sacó de la obra’. Cuando la traductora lo hizo, la nena, apabullada, se quedó callada, y luego respondió: ‘Que debemos ser honestos en todo momento’. El espectáculo no tenía nada que ver con la honestidad –dice Broadman– pero esa niña hizo lo que hubiera hecho cualquier niño en cualquier lugar del mundo: contestó algo que pudiera complacer a los adultos y la salvara de la situación”.

En la mayoría de los casos, cuando los niños disfrutaban profundamente de un espectáculo, se quedan en silencio *rumiando*. Es como si no quisieran despertar de la magia, para permanecer en el mundo encantado que se armó en el escenario. No saben lo que les pasa ni qué les gustó más, y menos aún, por qué. Intentar en ese momento invadir ese espacio tan íntimo donde están procesando sus imágenes y sus emociones es un verdadero atropello, que se merece una respuesta similar a la de la niña rusa que refiere Muriel Broadman.²

La titiritera Mane Bernardo solía contar que en una de las primeras ediciones de la Feria del Libro de Buenos Aires (en esa época se hacía solamente para adultos) se decidió ofrecer algunos espectáculos para niños y ella fue convocada. Durante una de las funciones, se presentó un ejecutivo de la comisión organizadora de la Feria. Mane cuenta que la sala, colmada, estaba en un silencio total. El buen señor se acercó y le susurró: “¿Pero dónde está la participación?”. Y ella contestó: “¿Quiere más participación que este silencio?”.

C. Un ritual y una fiesta

Para mí, cada ida al teatro es un ritual. Participo de la ceremonia de obtener mi entrada, mi pase, ingresar con la gente, percibir su respiración, seguir a un guía por un sendero delimitado –a veces alfombrado, a veces,

pintado de colores, a veces con lucecitas que marcan el camino o advierten los desniveles— y llegar hasta mi asiento, que es mío por ese rato. Recibo una especie de certificado, una hoja de ruta, un recuerdo (que eso y muchas otras cosas es el programa), me siento, miro a mi alrededor, leo ese papel, escucho la música, los ruidos de la gente que llega y se acomoda, oigo las voces de los niños excitados, preguntando o pidiendo, percibo una especie de respiración, de latido animal de algo que me rodea y se va convirtiendo en una masa compacta que espera impaciente, una entidad que, junto conmigo, intenta vanamente adivinar lo que va a suceder allí, al frente, en el escenario, en ese lugar mágico, ese altar, que está a oscuras o cerrado por una cortina, pero una cortina que yo sé que se va a descender o levantar, o una oscuridad que yo sé que va a desaparecer con las luces, o unas cosas, o unos bultos, formas misteriosas y quietas que anticipan sin revelar. Entonces me llega el momento de entregar mi complicidad, y me relajo, suelto mis reservas y me preparo para lo que va a pasarme.

Y sé que a mí me va a pasar algo. Alguien va a aparecer en ese espacio mágico y misterioso y yo voy a querer ponerme sus zapatos o tomarme de su mano, y lo o la voy a acompañar cualquiera sea su tránsito, sintiéndome segura en mi butaca, junto a mis compañeros de aventura, pero también allí, en el escenario, respirando las emociones de los personajes, sintiendo sus sentimientos, peleando sus batallas, riendo sus risas, y voy a seguir allí, con él, ella o ellos, hasta que lleguemos al final, y entonces la obra me suelte, y yo regrese a mi butaca, y me relaje, y me vaya cambiada.

Por lo que he observado, en general, para los niños ir al teatro es participar de una fiesta. En la infancia los ritos son muy importantes. En el teatro, la ceremonia comienza en la puerta. Este momento suele ser ignorado, dando un mensaje equivocado, por muchas compañías que hacen esperar a los chicos en lugares incómodos, no respetan un orden y crean situaciones de malestar que los lleva inquietos o acelerados hasta el interior de la sala.³

Sergei Obrazov, el gran titiritero ruso, al hablar de cómo tenía su espectáculo montado en la sala de Moscú, destacaba la importancia que

para él tenía la manera de recibir a los niños antes del comienzo de su espectáculo. El *hall* de acceso era un jardín, con una inmensa pajarera, y una fuente. De ese modo, los niños esperaban en un lugar de fantasía lleno de detalles sugerentes que los iniciaba en la propuesta de aceptar la idea de un viaje mágico. Si bien en este caso era el Estado soviético quien hacía posible emprendimientos de este tenor al financiar la sala y sus producciones —exclusivamente dedicadas a los niños durante todo el año— lo que interesa señalar es la importancia que tiene la manera en que se recibe al espectador y la conciencia de que en los momentos previos a la función también hay códigos y mensajes que el niño procesa.

Cuando Cecilio Madanes fue director del teatro Colón, quiso montar una ópera para los niños. Recordaba una primera experiencia cuando, siendo muy pequeño, su padre lo había llevado a ver *Hansel y Gretel*, de Humperdink. Con muy buen criterio, la programó en versión completa, y con todos los detalles en la puesta. La diferencia con una producción para adultos estuvo en el horario, el precio, y un programa especialmente confeccionado para explicarles cosas a los chicos respecto de lo que iban a ver y escuchar. El resultado fue excelente. La sala palaciega, sus alfombras, sus cortinados, las luces, el foso y la orquesta, la ceremoniosa actitud de los acomodadores, respetuosos y amables a la vez, sirvieron de códigos suficientemente significativos para el ritual. El mensaje fue claro: no hubo ni gritos, ni corridas de parte de los niños, los adultos contribuyeron (en su mayoría) a serenarlos y contestaron en voz muy baja sus preguntas, aprovechando los intervalos para contarles lo que iba a pasar. De ese modo estuvo presente toda la magia del espectáculo en todo el brillo de la escenografía, el vestuario, los cambios de escena, y la música.⁴

D. Una feria

El comienzo de la comunicación con el espectador es un factor bien aprovechado por las grandes producciones, que desde la calle y el *hall* de

entrada reciben al niño y a sus padres con gran cantidad de ofertas comerciales. Producciones Disney, en sus espectáculos sobre hielo, ha montado verdaderas ferias, que hay que atravesar antes de llegar a la pista. Allí el espectador se encuentra con ofertas de muñecos de todos los tamaños, juegos, elementos decorativos, mochilas, artículos escolares, ropa, golosinas y también comida: abunda el *popcorn*, los *hot dogs* los *marshmallows* y otras supuestas exquisiteces norteamericanas.

La *vedette* y directora Reina Reech al igual que otras conductoras y actrices de programas de televisión que han incursionado en el teatro para niños en vacaciones de invierno, suelen vender muñequitas que las representan, vinchas con su nombre, antenitas luminosas, libritos para pintar y remeras con su imagen y la promoción del espectáculo. *Chiquititas*, en sus diversas versiones, ha comercializado afiches, remeras, prendedores, vinchas, cassetes, calcomanías y fotos de las jóvenes actrices y los actores.

Otros espectáculos, como en su momento *Brigada Cola*, que se presentó con mucho éxito en vacaciones de invierno en el teatro, y proviene de un programa de televisión, además de los afiches y fotos, ofrecían juguetes, réplica de los guerreros y de las armas. *Los Power Ranger* profundizaban este consumismo agregando máscaras, espadas, señales luminosas y hasta cinturones *con poderes*.

En algunas de las presentaciones de *Peter Pan*, se vendía con mucho éxito, además de la gorra de Peter, el garfio del Capitán Garfio, su adversario pirata; mientras que para las distintas secuencias de *El Zorro*, se ofrecían su capa, su antifaz o su espada.

En los últimos años ocurre que casi no hace falta que el espectáculo organice el *show* del *merchandising*. El negocio aparece espontáneamente con los vendedores callejeros que proponen objetos menos definidos en su relación con la obra, y de calidades bastante variadas pero siempre con la posibilidad del “toque mágico” para el paseo: vinchas, varillas luminosas, globos metalizados, largavistas, fotos, llaveros, juguetes, libros con figuritas, rompecabezas.

Si bien es cierto que el niño en general tiene algo de fetichista, y se

inclina por llevarse a casa un recuerdo de la obra para recrearla en sus juegos, también es cierto que esta fiebre comercial presenta una faz discriminatoria por el lado de los bolsillos de los padres. En realidad, el programa debería cumplir también una función completa, ser atractivo, lúdico, y evocador, para todos los niños.

De este tipo de paramensajes el teatro infantil, especialmente el que ocupa las salas céntricas de la ciudad y apunta a mayor éxito comercial, está cada vez más saturado, en una franja que abarca cada vez mayor cantidad de público, abriendo una brecha muy grande entre los niños y el teatro propiamente dicho, cuando llega a confundir sus objetivos.⁵

E. El niño consumidor

En general, el niño se introduce en el mundo del teatro de la mano de su papá o mamá, o de un abuelo o tío que pretende enseñarle algo, mostrarle un espectáculo que gozó de pequeño, iniciarlo en la magia de las marionetas, o en los códigos del circo.

Si bien la intención de los adultos de querer compartir algo que disfrutaron cuando chicos –o que quisieron y no tuvieron– constituye una constante en el diálogo entre distintas generaciones, la velocidad con que se producen los cambios en la actualidad suelen atentar contra este deseo y en ocasiones aquello que a uno lo deleitó cuando niño ya no existe. Y a la vez, este interés de los adultos por las salidas de los niños actualmente se está asociando a muchas otras inquietudes que están más bien relacionadas con sus propias necesidades antes que las de los niños.

Tampoco debe olvidarse que el teatro ahora también cumple la función de ser actividad escolar (y debe entretener y divertir y a la vez ser educativo).⁶

El acceso a las salas de nenes cada vez más pequeños parece obedecer a que la familia programa salidas durante los fines de semana, y no quieren dejar al bebé o no tienen quien lo cuide. O sea, vemos que el espectáculo

infantil cumple una función social de entretenimiento, sobre todo en las grandes ciudades, y se ha convertido en un servicio esencial para los padres que quieren (o necesitan) salir con sus hijos el fin de semana. Y como auxiliar de las familias, esta actividad busca complacerlas y abarcarlas.

Se está trazando una nueva realidad: los espectadores son cada vez de menor edad. Y por eso, crece el número de espectáculos para niños de jardín de infantes, obras que combinan narración de cuentos y canciones para los más pequeños, especialmente acotadas en tema y tratamiento, mayormente en salas con producción propia como La Galera Encantada y la de la Universidad Popular de Belgrano. Con relación a esta última, la dramaturga María Inés Falconi, que comparte la dirección con Carlos de Urquiza, comentó con humor: “Vamos a tener que habilitar un estacionamiento para cochecitos, porque cada vez son más numerosos...”⁷

F. Los padres como objetivo en la mira de la comercialización

La conciencia de que el espectáculo infantil convoca a la familia influye mucho en los contenidos, en los temas, y en la realización que a veces se interesa más por conquistar al adulto que lleva al niño que al chico mismo.

Es lógico, el adulto es quien paga la entrada. ¿Cuál puede ser su motivación para comprarla? Sin duda, quiere pasar un buen rato con los chicos, quiere que disfruten, que se sientan bien, que recuerden el paseo. A veces es más que eso: muchos adultos cotejan cuidadosamente las posibilidades, quieren regalarle a sus niños una experiencia enriquecedora e inolvidable, se trata del gasto, del tiempo y las ilusiones invertidas. Tal vez por eso, los avisos de promoción prometen las cosas que suponen que el adulto pide y muchos realizadores buscan cuidadosamente que el producto haga que el adulto se sienta bien, se divierta, reviva su infancia, que juegue.

Es interesante observar que, sin duda teniendo en cuenta que el título es uno de los factores vendedores, los temas suelen conectarse con cuentos clásicos o personajes que los adultos podrían asociar a su propia infancia, o al

menos encontrar que les permiten moverse en territorio conocido. Hay casi siempre superabundancia de versiones de *Cenicienta*, *La Bella Durmiente*, *El Zorro*, *Blancanieves*, *El Mago de Oz*, *Pedro y el Lobo*, *Aladino*, *Alí Babá*, *El Principito*, *Pinocho*. O, con otro enfoque, adaptaciones de Shakespeare, Molière, Chéjov, Cervantes. La lista es extensa.

Esto a veces resulta una paradoja: uno se pregunta si los intereses de los niños están presentes y, en ese caso, hasta dónde puede un adulto manipular esos elementos. Porque si no entendemos que los chicos juegan, solos o con sus pares, de manera distinta a lo que lo hacen con nosotros, que su mundo –mucho más privado de lo que acaso nos gustaría– merece respeto y un acercamiento muy cuidadoso y que nuestro rol es guiarlos hasta la puerta de la fantasía, para limitarnos a quedarnos y esperarlos, la experiencia de ir a un espectáculo juntos corre el riesgo de convertirse en una situación ilógica en la que se asiste una obra para padres acompañados por sus hijos.⁸

G. La justificación pedagógica.

“El teatro para chicos debe enseñar algo” (¿debe?)

En ocasiones he observado críticas a espectáculos para niños en las que se resaltan sus valores pedagógicos. Puede ser que se consideren buenos por sus moralejas, por la información que aportan, o por los valores que defienden. El análisis se concentra en estas supuestas “enseñanzas” y no considera demasiado si la resolución teatral ha sido lograda. Parece no importar mucho si las actuaciones son deficientes, si el vestuario es descuidado o anodino, si la puesta confunde, si el texto es pobre; solo parece importar si proporciona algún conocimiento o una advertencia moral.

Se puede decir de este tipo de propuestas, algo así como: “trata sobre la discriminación”, “defiende la ecología”, “enseña a convivir”, algunos hasta “enseñan a comer” y parece que eso justifica y valoriza todo.

Varios espectáculos han sido apreciados porque estimulan la lectura u ofrecen información ambiental que puede aplicarse a una mejor conducta

ecológica. En ocasiones, un espectáculo es promovido a partir de una leyenda en la gacetilla que declara que “se defienden los valores nacionales, se difunde el folklore, se ilustra sobre nuestra geografía”. Y la verdad es que ni un chamamé, ni un texto escrito en gauchesco, ni un gauchito con botas o alpargatas, ni actores con togas y túnicas griegas, o vestuario de la época de Shakespeare, pueden justificar un espectáculo aburrido, sin ritmo o carente de una verdadera historia. Es más, inversamente puede provocar en el espectador un rechazo hacia el tema, que lo induzca a esquivarlo en futuras ocasiones. En concreto, lo que debemos evaluar en una obra es si la narración respeta el lenguaje y los códigos teatrales, y lógicamente, en el caso que se refiera a un hecho real, si la investigación fue realizada responsablemente.

H. Un punto de encuentro comunitario

Siendo un espacio que convoca a la familia, donde un cierto bienestar está garantizado, el teatro para chicos es también un lugar seguro, amable, un remanso –la mayoría de las veces– para los adultos jóvenes o con chicos a su cargo. Esto genera un buen clima para el diálogo, para el reconocimiento, para una cierta compañía y militancia. Pese a que cada vez es más frecuente que los padres se muestran nerviosos, en situación de “aguante”, con bebés histéricos y párvulos encaprichados, la mayoría concurre a una sala con la intención de pasar un buen rato y a veces con el entusiasmo por la anticipación de lo placentero, en el caso de conocer algún antecedente de la compañía, o del tema.

Esta importante función social que cumple el teatro para niños, en esta ciudad al menos, se vio claramente en la época de la dictadura militar y durante la guerra de las Malvinas. En esos tiempos, la gente no salía mucho a la calle, ningún lugar parecía seguro, y por consiguiente, más de una compañía y más de un empresario pensaron que habría poco o ningún público para las funciones de los sábados y domingos, y se preguntaron si no debían levantar. Pero ocurrió lo contrario: la concurrencia fue masiva,

notablemente numerosa. Era una concurrencia bastante tranquila, salvo el entusiasmo y los juegos de los niños, que se entregaba con toda el alma infantil a las ocurrencias ingenuas que se proponían desde el escenario. En esos momentos de dolor, desconcierto y temor, el don máspreciado, la familia, los reunía gracias a ese espacio lúdico donde volver a ser niño junto a los niños: era afirmarse en los valores primordiales y tener esperanza. Al abrazarse a los payasos de alguna manera los adultos se abrazaban a las ilusiones, los sueños, y deseaban que no se perdieran. Luego, con el retorno de la democracia, de las ilusiones, de un despertar a la libertad, un poco torpe pero en gran parte sincero, los espectáculos proliferaron como un estallido, para decir y cantar lo que se había atorado en pechos y gargantas, o para simplemente ejercitar los músculos doloridos del juego y la fantasía. Una vez más, se reafirmó la función comunitaria del teatro para niños en una sociedad que seguía valorando la familia como bien supremo.

I. Cuando los actores son niños/as

En ocasiones, aparecen en cartel algunas producciones con niños actores. Y estamos obligados a decidir qué pensamos de ellas. Desde el punto de vista de la crítica, honestamente, preferiría no verlas. Mi gran dilema es, ¿puedo analizar el trabajo de un niño o una niña de la misma manera que lo hago con un actor adulto? ¿puedo decir, por ejemplo que fue malo? ¿puedo evitar pensar qué le pasará a ese niño cuando mi opinión salga impresa?

En esas circunstancias siento que mi trabajo profesional está condicionado y eso tampoco me parece justo. Además, los chicos en el escenario son encantadores, seductores, representen o no su personaje, y se me ocurre que muchas veces son utilizados para que hagan precisamente eso: seducir con su inocencia. Sigo pensando que, aunque es muy difícil que un mayor personifique a un niño, es peor que un niño esté intentando hacer de personaje y asuma un papel que no le corresponde por su edad

cronológica de mandar a los otros niños de la platea mensajes, desde un lugar de privilegio.

Es notable cómo se percibe esa sensación de extrañeza en la platea, sentada junto a los espectadores. A los chicos les resulta raro, incómodo tener que reconocerle a un par ese tipo de ventaja: el escenario otorga esa superioridad, y es posible que los niños espectadores no “se lo crean” tan fácilmente, o sea, sigan viendo a otros chicos y no a personajes.⁹

Luego hay que pensar también en lo que puede pasar con las personalidades en crecimiento de los niños actores, que están trabajando.

J. La palabra en el escenario

Son cada vez menos los espectáculos para niños que trabajan con un texto que se pronuncia en voz alta en el escenario.

Ya sabemos que, para *decir* algo sobre el escenario, se necesita fundamentar, ilustrar, razonar, interpretar, contar... De eso se trata con la dramaturgia, que significa el trabajo de escribir una historia para que sea representada. Y para empezar, importa creer. Sobre todo, creer en la platea y creer en la palabra: creer en el cuento. Pero, en la era informática y de la aceleración de las comunicaciones, del cable y la pila, nos hemos resignado a comunicarnos mediante gestos sintéticos. La palabra tiene asignado los espacios medidos del *e-mail* y el mensaje de texto, y se está olvidando de fluir como música, crear suspenso, jugar con equívocos. Es como si la casa de la palabra, la de los pensamientos y las reflexiones, estuviera abandonada. Como si hubiera telarañas, telas apolilladas, muebles desvencijados, espejos velados, ventanas opacas.¹⁰

Lo malo es que, al parecer, también los contadores de historias se bajaron del tren.

Y uno se pregunta si será porque ya no tienen historias, porque no confían en ellas, o porque temen a la platea menuda.

La posibilidad de usar otros recursos en el escenario parece llevar a los

creadores por otros caminos. Como si, al no encontrar las palabras que construyen las imágenes que necesitan, los autores se fueran conformando con esta agradable sensación de navegar por un mundo de gestos, movimientos, sonidos, luces, colores, e ignoran que, para que sea válida, esa experiencia tiene que estar ensamblada en un pensamiento claro y sólido que será la nave que transporte lo demás.

Tal vez le temen al poder de definición, a la cualidad coagulante de la palabra. Porque a veces la palabra traza los límites, corta los flecos sugerentes, intenta decir algo preciso, o desnuda el vacío.

La palabra reclama silencio, pausas, un escuchar intencional, necesita regresar a la voz de los intérpretes, surgir caliente e inquieta de los sentimientos de los personajes. Cuando se trata de actuar diciendo, el camino a la emoción es más lento, más complejo, más incierto en sus resultados: la palabra puede hacerlo avanzar o detenerlo de la mano del silencio.

Tal vez en estos tiempos, chicos y grandes se han acostumbrado, cuando salen de casa (e incluso dentro de casa) a gritar y hablar simultáneamente junto al otro, a involucrarse en ruido, a no escuchar. Pero los niños, si se los deja, suelen elegir otras cosas, especialmente antes de caer en este temprano bombardeo del ruido.

Cuando son bebés, disfrutaban del sonido de su propia voz, del triunfo de acertar con un nombre. Luego empiezan a divertirse con los juegos de palabras, las canciones, los trabalenguas, las rimas, las onomatopeyas. Saben sin necesidad de que se lo digan, que la palabra es poesía y es música. Aprenden con avidez las canciones que escuchan, los nombres de los personajes de sus cuentos, hasta lenguajes crípticos e intrincados códigos de sus mundos de fantasía...

Los niños son como esponjas, absorben todo lo que tienen a mano, también las palabras: como en las rondas, como en las nanas, como en las canciones populares, como en las canciones y poemas de músicos que están escribiendo para ellos.¹¹

Y también, desde muy pequeños, los niños, con su natural sabiduría, piden cuentos: se interesan por la palabra cuando narra, cuando construye

imágenes en una secuencia, cuando les presenta personajes que pueden ser sus amigos más cercanos. Tal vez en algún momento, quienes hacen teatro para chicos tendrían que poder superar los miedos al silencio y al texto y atreverse a buscar las palabras para darles volumen a sus cuentos. Porque lo que verdaderamente sostiene de una u otra forma esta visión que durante una hora se levanta sobre un escenario para los niños, con más o menos recursos modernos, es eso, el cuento, ese que yo me puedo llevar a casa, para seguir recreándolo una y otra vez.¹²

Claro que, en estos últimos años, ha surgido otra tendencia en el uso de la palabra, que es para preocuparse. Porque de rígido, estereotipado y escolar, aunque no siempre carente de humor y poesía (salvo en los casos de Aulés, Midón, María Elena Walsh y La Galera Encantada y Catarsis que ya procuraban un poco más de flexibilidad con ingenio), el lenguaje usado en los espectáculos infantiles, que nunca en su evolución había dejado de ser cuidado, aparece con cierta frecuencia como chabacano, grosero, rudo, con el pretexto de que a eso están acostumbrados los chicos, de que ven y escuchan cosas peores por la televisión, etcétera. Parece que se ejercita una cierta demagogia como para decirle al niño “soy de los tuyos, hablo como vos”, suposición mentirosa porque el adulto nunca deja de serlo, con el objeto de conseguir una mayor complicidad. Esto logra su éxito, los niños pueden reír mucho, y querer ver esos espectáculos tan divertidos adonde se dicen muchas malas palabras. No aparecen dentro de un contexto literario que las justifique, es más bien un recurso como hacer cosquillas. Pienso que para el niño nunca dejará de ser (el actor o actriz) un *grandote* o una *grandota* diciendo muchas veces y sin que nadie los reprenda, las palabras que él y sus amigos dicen en voz baja y en secreto, y que han aprendido de los adultos, pero que saben que no deben decir en público. ¿Y qué significa eso? ¿Adónde conduce? A la diversión de transgredir, sin duda. ¿Con qué objetivo? No puedo encontrarle la razón estética a ese mal gusto gratuito que a mi entender, ofende al teatro para niños. Excepto, como ya expresé, una intención de demagogia para ganarse la complicidad de la audiencia a espaldas de los adultos que tienen a su cargo la responsabilidad de

educarlos. Uno de los resultados de este fenómeno, es el encogimiento de hombros y la sonrisa, por parte de los adultos, con un: “bueno, una travesura, es divertido. Total...”. Ese peligrosísimo “total”, que rebaja la palabra anterior, el consejo, los intentos de establecer límites para cuándo y cómo se dicen y hacen las cosas. Si los transgresores son aplaudidos en el escenario, ¿por qué no en la casa, la escuela, la calle?

NOTAS

1. Aquí es necesario hacer una salvedad. Al igual que con los adultos, no es posible generalizar con los niños. A mucha gente le aburrió *Copenhague*, por ejemplo, mientras otros espectadores salían fascinados del espectáculo. A otros (chicos o grandes) los cansan los espectáculos de ballet. Del mismo modo, algunos chicos lloran con la oscuridad y otros se excitan con el suspenso. También hay niños inquietos que solo se entretienen con el movimiento, y otros que disfrutan de la poesía, la tensión dramática, que saben escuchar. Cada niño es impredecible, y muchas veces las circunstancias familiares o personales determinan conductas sorprendidas. Pero lo cierto es que los niños son mucho más sensibles de lo que se les supone a la belleza que se trasmite por el ritmo, la hondura dramática, el juego sutil de las palabras y sus significados, la forma de decir. Más sobre esto en el comentario “La palabra en el escenario”.

2. Muchas salas y grupos teatrales han intentado recoger comentarios de los niños y lo siguen haciendo. Entregan hojas en blanco o impresas con preguntas. Las respuestas suelen ser –además de breves, porque para ellos ya la obra se terminó y quieren pasar a otra cosa– muy elogiosas si les gustó, y amables en caso contrario, por la mentada solidaridad y diplomacia de los niños hacia los adultos. “Lindo”, “me gustó”, para salir del compromiso. “Me reencantó” si de veras gustó. Muchas veces son las mamás las que responden, y escriben largas notitas en nombre de los chicos, especialmente si hay algún sorteo de por medio. Otro recurso es la hojita para dibujar. Pero los resultados con suerte pueden llegar a orientar en detalles que hicieron más impacto en los chicos. Solo eso.

3. Salas dedicadas al espectáculo infantil como La Galera, galpón de arte, y la Universidad Popular de Belgrano, por el contrario, están dando la bienvenida desde la llegada. En La Galera, las paredes el techo y el piso tienen colores juguetones y candilejas, afiches, banquitos y revistas

para hojear. En la UPB (Universidad Popular de Belgrano “Alfredo Fazzio”) había pequeños puestos con títeres, venta de golosinas, y un salón habilitado como biblioteca para disfrutar en familia antes o después de la función.

4. Solo un detalle lo puso por un breve momento fuera de tono: la cantante que interpretaba a la bruja, preocupada porque los niños pudieran pensar que ella era mala, les arrojó caramelos al salir a saludar. La corrida de chicos y algunos adultos, para recoger los caramelos del suelo, no tenía ningún punto en común con el nivel artístico de lo que se acababa de presentar.

5. Lo que tal vez no pueda ignorarse es que el lugar, el clima, la sala, especialmente el espacio donde se espera para entrar, comunican algo, y esto puede ser una promesa de alegría y juego, misterio, algo aburrido, o una especie de nada. Hay una relación estrecha entre la actitud del público y esta posibilidad de sentirse bien que la sala ofrece antes de “dar sala”. Silvia Copelo, en su Teatro del Pasillo, tiene un pequeño café para hacer antesala, y en las pareces hay estantes con libros selectos para los niños. La UPB, abre, antes de la función la Biblioteca, con espacios apropiados para sentarse a leer.

6. La compañía El Museo Viajero, integrada por un equipo que incluye actores e investigadores, ha puesto en escena varias obras referidas a momentos de la historia de la Argentina. Se vale de varios elementos atractivos: objetos y maquetas de gran tamaño que reproducen ciudades, barcos, habitaciones, objetos reales o reconstruidos curiosos para el momento presente, vestuario adecuado a la época de la que se trata, curiosidades históricas no muy conocidas, y un juego actoral basado en el humor, en el que siempre participa un director del Museo y su ayudante. La fórmula es interesante y cumple su objetivo didáctico, entreteniéndolo en el formato y función. Sin negar, por supuesto, que en estos casos la actividad teatral está al servicio de la información histórica o científica.

7. En la temporada de 2003 se estrenó *Teatro Chupete*, de Pipo Pescador, dirigida por Diego Reinhold, especialmente dedicada a niños de 1 a 3 años. Y en 2005, *Chiches*, de María Inés Falconi, mientras Pipo Pescador estrenaba *Tirón de orejas* (un primer cumpleaños). En 2007, apareció *Canciones aupa*, para niños de meses.

8. Un ejemplo podría ser el formato musical con muchos efectos, que mantiene alerta los sentidos, con un tema que no se entiende completamente, en el que la historia solo puede ser enteramente descifrada por los adultos, pero que se ocupa cuidadosamente de no tener baches en el estímulo de los sentidos para que el chico se entretenga. El pequeño espectador puede salir de la función alegre y satisfecho de haberse entretenido, aunque con un vacío no siempre muy claramente manifiesto, ese vacío al que está acostumbrado en su vida cotidiana acompañando al adulto. Y tal vez, cuando

crezca, tenga ese concepto del teatro y lo busque solamente para “vaciar su mente”, o no lo busque para nada.

9. Esto me pareció claro en el caso de *Derechos torcidos*, de Hugo Midón.

10. Aunque este fenómeno es común, no se deben olvidar las excepciones, como los trabajos de Héctor Presa, Carlos de Urquiza, Hugo Midón, Daniel Casablanca (con *Granadina*), Gustavo Monje, Omar Calicchio, Giselle Pesacq, y otros, quienes no solamente en las canciones, sino también en los diálogos juegan de mil maneras posibles con la palabra. Y quedan aparte las versiones de clásicos, o las muchas versiones con textos de María Elena Walsh, entre los que debe destacarse el trabajo de Héctor Presa con su espectáculo *María Elena*.

11. La genial escritora y poeta de los niños, María Elena Walsh supo muy bien escribir para ellos, y sus canciones y poemas siguen llenando de magia generación tras generación.

12. En *El soldadito de plomo*, de la Compañía Omar Álvarez Títeres se buscó, en la voz de Alfredo Alcón, que la palabra viajara por todos los caminos de la emoción. Y el actor narra con una musicalidad casi austera esa historia de amor a la que acompañan imágenes creadas por los títeres. En *El dueño del cuento* de Silvina Reinaudi y Roly Serrano, la palabra narra, juega, propone en el diálogo perfiles de personajes entrañables interpretados por los títeres, mientras desarrolla con humor un relato de acción y suspenso. *El molinete*, de Carlos Martínez va mostrando la historia del carismático Zoquete, con diálogos breves y significativos y una acción dramática de mucho ritmo. El grupo Tentempié, en *La planta de Bartolo*, cuenta el cuento de Laura Devetach con títeres y murga, y la palabra da profundidad a los personajes. Claudio Hochman propone un cuento dentro del cuento en *Cyrano*, cuando junto al texto de Rostand pone diálogo, acción y una historia en los comediantes que la representan. Hugo Midón, se sale un poco del formato del musical en *Huesito Caracú* y cuenta, mediante sus personajes, la aventura de un gauchito nuestro del campo que quiere justicia, El conjunto Libertablas, en sus versiones de *Quijote y Pinocho*, entrelaza palabra, acción y la fuerza dramática de los grandes títeres y narra dos cuentos extraordinarios. Ariel Bufano en *La Bella y la Bestia* puso palabra, emoción, y la necesaria cadencia del relato para acompañarlo con unos muñecos deslumbrantes que hacían flotar la poesía. Otro excelente ejemplo fue *Franky*, originalmente *Frankenstein el monstruito*, una versión de Eduardo Pavelic, con mucho humor y sin embargo sería en el momento de plantear la verdad.

Parte II

Sociedad y ética:
modelos

> Sociedad y ética: modelos

Si nos planteamos que la sociedad está permanentemente educando por medio de las conductas públicas de sus ciudadanos, especialmente los prominentes, y por sus manifestaciones artísticas abiertas al público y que, a su vez el teatro es altamente educador, es evidente que podemos reflexionar sobre la manera en que en el caso concreto del teatro para chicos nuestra sociedad está influyendo sobre sus jóvenes generaciones. La idea es que nos preguntemos qué pasa, qué se dice y cómo se evalúa.

a. Falta consenso

A simple vista se hace evidente que la sociedad que constituye la población de la ciudad de Buenos Aires y alrededores¹ no trasluce un total consenso en cuanto a valores, prioridades y compromisos con la ética, la educación y la formación de los más jóvenes. Esto también ocurre en el interior del país adonde generalmente llegan producciones contratadas con intereses comerciales de diverso tipo.²

Distintos criterios conviven y aunque tal vez eso sea normal o al menos inevitable en una comunidad moderna, o en una sociedad que se supone democrática, lo más grave es la ausencia de criterios o de acuerdos que al menos establezcan algunas pautas mínimas comunes cuando de los niños se trata. ¿Cuál es, entonces, el “soberano” que necesitamos educar?³

Si partimos de la premisa de que el teatro es un educador poderoso y que los niños son vulnerablemente receptivos, como miembros adultos de la sociedad deberíamos manejar herramientas adecuadas para seleccionar lo mejor para estos jóvenes y tiernos integrantes de nuestra comunidad.

Lamentablemente, como en muchas cosas que llegan impunemente hasta estos receptores, en el teatro para niños suele haber “de todo”. A veces se cae en la sobreprotección; otras, la permisividad es tanta que desconcierta

y crea dudas y sospechas.⁴ La falta de compromiso hace que el éxito sea celebrado aunque los recursos para lograrlo no sean los más sanos y, lamentablemente, hay factores como el poder y el rédito financiero a todo costo que también inciden en la definición de la cartelera infantil junto a la ignorancia, la incompetencia e indiferencia de muchos de los adultos involucrados. Parecería que, primero, habría que educar a los adultos.

Esto puede parecer demasiado categórico, pero si estamos de acuerdo en que cualquier cosa realizada para los niños debe ser “lo mejor”, también deberíamos concordar en que la manipulación de su candor, la falta de respeto a su entrega, el abuso en el juego con su fantasía, constituyen pecados imperdonables.

Así como hay padres que confían en una o dos compañías teatrales para llevar a sus niños a ver cada estreno, o se asesoran con sus amigos o leyendo alguna crítica, la gran mayoría parece servirse de las góndolas de la cartelera o la publicidad, dejando que una estrategia de mercado elija por ellos.⁵

b. La necesidad de autocrítica y objetividad

Cuando los adultos no están de acuerdo en lo que es mejor para los niños, se hace muy difícil encontrar un patrón, una regla para medir las bondades (o la falta de ellas) en un producto que esté dirigido a la platea menuda. Más grave aún es el hecho de que, por esta multiplicidad de filosofías que se confiesan de vez en cuando (y que lamentablemente solo parecen funcionar para aglutinar movidas de índole político) el lenguaje se empasta y la misma afirmación significa cosas muy diferentes para cada uno. Por ejemplo, la frase: “Yo solo quiero el bien de los niños” puede significar para algunos envolverlos en un mundo algodónado, irreal y placentero, mientras que para otros puede significar sacudirlos con la verdad dura para que maduren y se hagan fuertes, sin darles elementos para manejarla; para algunos puede significar deslumbrarlos con todos los efectos y parafernalia tecnológica moderna y largarlos vacíos de contenido, y para otros, simplemente enseñarles algo del currículo escolar.

Tal vez las trampas más sutiles y más peligrosas en estas afirmadas buenas intenciones estén en que no dan lugar para la mirada objetiva y ascética al espectáculo, que no crean el espacio para la crítica y menos aún para la autocrítica, que la humildad está ausente, porque *¿quién puede dudar de la bondad de mi producto si lo hago con tanto amor?*

Sin embargo, el amor como sentimiento, y especialmente ese “amor” en general que no da lugar a la cordura y la inteligencia, no basta cuando se trata del arte y muy especialmente cuando este arte se comercializa. Hace falta oficio, trabajo, sensibilidad, equilibrio y mucha objetividad.

c. Humildad y trabajo profundo

Aunque suene a gastada frase del mundo moderno de autoayuda, es necesario recordar cuando se escribe o crea para los niños que el propio “niño interior” está participando.

Nadie ignora que por debajo del consciente de cada uno anidan experiencias buenas y malas del pasado, recuerdos de la infancia, sensaciones indefinibles, temores, alegrías, carencias, que pueden aflorar en conductas que a veces sorprenden y para las cuales la creación puede significar una puerta abierta. Sin duda, constituyen fuente de riqueza para fabular, y se relacionan estrechamente con la fantasía. Pero es de sentido común que el creador recuerde o identifique el origen y el signo para lograr objetividad, o sea simplemente una distancia con respecto a los propios sentimientos y emociones.

Una experiencia fuerte en la niñez puede hacer que una persona sea precisamente la más indicada para tratar cierto tema con los chicos (o exactamente lo contrario); lo que es imprescindible es que sea capaz de compartirlo como adulto, habiendo superado sus aspectos traumáticos. Importa que lo sepa. Y que sepa, también, que todo escrito o creación para los chicos corre el riesgo de estar construido desde una arrogancia o superioridad falsamente apoyada sobre eso de “yo soy mayor y sé más” o

desde la demagógica postura “aunque los otros adultos no te entiendan, yo te entiendo y comparto tu temor, tu rebeldía o lo que sea. Soy como vos”. Lo que es falso. Ni desde arriba ni desde abajo se superan los abismos generacionales. Hay una sola postura válida, que en el fondo es la misma que para cualquier generación de espectadores: “Quiero hablarte de esto que a mí me pasó o pasa, o siento”. Punto.

Por supuesto, resulta fundamental la elección del lenguaje adecuado, como cuando se habla normalmente (y cuerdamente) con un niño. Y el recuerdo permanente de cómo está constituida la platea. Algunos directores reconocen que el entusiasmo de la creación suele llevarlos lejos del público de corta edad. Confiesan que retornan a la obra para quitar o retocar (a veces con dolor de artistas) algunos pasajes que les gustan, sabiendo que si invitan a los niños, deben ofrecerles algo apropiado para ellos. (Lamentablemente solo son algunos.) Esto incluso ocurre con las adaptaciones, donde el gran amor y respeto por el autor original inhibe al adaptador de hacer los cambios que se necesitan para que la pequeña platea entienda y disfrute de la obra.

No es fácil que un director o autor se enfrente a un tema que le plantea conflictos profundos propios. Es por eso, tal vez, que muchas experiencias dolorosas de la sociedad argentina no han llegado al teatro infantil, ni siquiera a través de una fábula. La gente joven que se ocupa de crear el teatro la ha vivido demasiado de cerca y aún la tiene sepultada y negada, porque la misma sociedad la oculta, o al menos, la evade.⁶

El inconsciente fabrica trampas muy sutiles y a veces quien crea una historia puede tener falsa idea de lo que en realidad está relatando. En el teatro, como expresión artística, darle importancia a algo puede significar valorizarlo aunque la intención sea denunciarlo. Por ejemplo, a veces un “malo” puede ser muy simpático, muy fuerte como presencia, estar muy bien actuado, y resultar un personaje mucho más divertido y poderoso que los “buenos”.⁷

Cuando se habla de “trabajo profundo” se demanda de alguna manera que los autores, actores y directores sepan cómo se sienten realmente con respecto al tema: si se trata de algo traumático, o doloroso, ¿ha sido

superado? ¿No existe ningún riesgo de que se manifieste de manera equivocada? ¿Hay verdadera voluntad de contar esa historia? ¿Podrán todos salir del camino oscuro sin abandonar a los niños con una negación o un falso *ya pasó*?

Si un autor o director es honesto, podría (aunque no le parezca elegante o “moderno” cerrar el tema con un quimérico final feliz) pensar que si el futuro está abierto para los chicos, no resultaría honrado abandonarlos con la impotencia y la desilusión. La creatividad en el mundo de la fantasía permite elaborar una esperanza realista, entregar al espectador las herramientas para buscar el camino. Es lo mínimo que se le debe al pequeño ser humano al que se ha convocado al teatro. (Esto rige inclusive para el caso de que estemos contando una historia que termina mal y, por ser fieles a la verdad, no podemos modificar). Habrá algo en la aceptación del hecho, en la forma en que las cosas se han reordenado, que podamos transmitir. Después de todo, si volvemos atrás para contar algo que pasó, es porque ya algo se ha transformado dentro de nosotros. Y si se trata de una ficción que apunta a una seudorealidad actual o futura, si la contamos es porque algo va a ser diferente. El espectador, que es el futuro, tiene derecho a saber cómo lo estamos imaginando, o de qué forma confiamos en que él lo cambiará. Pero hay algo más: si se trata de un hecho doloroso e irreversible, en el que los creadores de la historia no encuentran manera de redimirlo, la pregunta podría ser: “¿para qué?”. En ese caso es preferible dejar el lugar a los cronistas, y no tratar de insertarla en una creación que al menos para los niños propone un momento placentero y no lo cumple.⁸

d. Falta definición en cuanto al producto

Una de las dificultades para abordar el teatro para niños es la diversidad de objetivos de los que terminan presentando el producto.

Los empresarios en general, buscan un entretenimiento, que guste, que venda, que prestigie la sala. En una ocasión, la empresaria Tita

Tamanes dijo en una entrevista: “A mí solamente me interesa que el espectáculo convoque por sus figuras, por su dirección, pero si no funciona con la boletería, no me interesa. Para que mis hijos vieran cosas buenas los llevé a Europa, y lo mismo hago con mis nietos. Aquí, eso no es posible”.⁹

Todos van a buscar una mínima garantía de recuperar la inversión. Si la oferta viene con un buen *marketing*, mejor. Las salas grandes tienen mucho gasto adicional si se abren en horarios no acostumbrados, y se han observado, en temporadas de vacaciones, programaciones diferentes cada dos horas en teatros que buscaban de esa manera compensar los sueldos y otras cargas extra. En general, no están interesados en abrir sus salas a 300, 500 ó 1.000 *diablillos* que pueden ensuciar, llenar de papelitos o desprender trozos de tapizados y aflojar mecanismos de las butacas. (Pero la mayor parte de las veces, los chicos no destrozan salas: mucho depende del adulto que los lleva, de las recomendaciones y advertencias que se hagan antes de comenzar la función, y de la manera en que son contenidos o estimulados desde el escenario. Los celulares y los *beepers* que algunos adultos dejan encendidos, y que hasta se atreven a contestar molestan mucho más que el llanto de un chiquito que se asusta, o las migas de un alfajor que sin duda el niño no compró).

Por supuesto, hay empresarios que tienen una consigna diferente: tal vez darse el gusto, tal vez enfocar el tema de los niños como un aporte benéfico, tal vez una postura ideológica por el bien de la infancia. Y, en unos pocos, una apuesta completa, por vocación.

En todos los casos, el objetivo también define una postura ideológica, más o menos rígida, que siempre contiene de manera más o menos evidente, la actitud de “educar” al joven. Este tipo de actitud será visto más adelante al analizar algunos espectáculos, aquí solo interesa señalar que este concepto del público infantil llega a conformar el tipo de espectáculo, y genera confusión con respecto a la estética de la obra. Porque no solamente los empresarios o productores, también los autores y directores encuentran que un espectáculo teatral dirigido a los niños puede o debe tener ciertas cosas que generalmente están relacionadas con sus propios deseos.

Es frecuente escuchar que en un espectáculo para chicos no deben faltar los títeres, que la puesta debe ser musical, que debe tener *participación* (y con eso se entiende que el niño debe subir al escenario o tener una reacción desde la platea, espontánea o dirigida, si es masiva, mejor),¹⁰ que debe haber payasos, que no debe haber payasos, que debe ser corto, que debe terminar bien, que no debe terminar bien y ser “abierto”, que debe hablar de la realidad, que debe hablar de los cuentos maravillosos, que no debe tener mucho texto, que debe tener una enseñanza, que eso no es necesario, que no debe tener contenidos dolorosos, que no debe ocultar los temas dolorosos, que debe tener una puesta importante, que debe ser sencillo, que debe deslumbrar, que debe tener efectos especiales, que debe ser alegre, que debe ser amable... La lista es interminable. Y por supuesto, el péndulo oscila con la moda. Afortunadamente, hay buenos espectáculos que sobreviven a todas las tendencias.

e. La génesis está condicionada

Aunque se debe admitir que cualquier motivo es válido para que se genere un espectáculo, en el teatro para chicos, desde que el niño se convirtió en mercado, ciertas elecciones pueden ser promovidas especialmente por la ventaja económica que supuestamente anticipa un tema o una orientación. Hay clásicos que se ponen de moda por una fecha (centenarios, cincuenta años, liberación de derechos autorales, hitos históricos), hay temas que aparecen en la programación de las escuelas y pueden ser mejor comercializados, hay héroes que cumplen años (de a 50 ó 100, claro). La obra entonces no surge de una necesidad del autor por compartir una idea o emoción, sino de la oportunidad de incorporarse a la moda, y lograr mejor venta.¹¹

No intentamos decir que no es válido, sino que posiblemente, no sea auténtico en muchos casos. De todos modos, debemos admitir que vivimos en una sociedad globalizada, y que todos son receptores de distintos

estímulos y mensajes. Es indiscutible que algunos espectáculos obedecen a una reacción. Pero es posible que ni los autores lo sepan.

f. Los auspicios: sus ventajas y sus inconvenientes

En los últimos tiempos, la idea de incentivar la producción y estimular a los nuevos creadores se ha concretado en interesantes auspicios oficiales y privados. Lamentablemente, esta ayuda se convierte en un arma de doble filo. Como no se pueden anticipar los valores de un espectáculo cuando se analiza un proyecto, el auspicio económico previo a la realización sirve para mejorar la producción, o al menos, garantizar un gasto de prensa pero no orienta ni decide sobre los contenidos y la puesta. Dramaturgia y actuación siguen siendo dos flancos vulnerables. Los conjuntos que reciben estos estímulos generalmente cumplen con el compromiso de hacer una cierta cantidad de funciones (un mínimo de ocho, un mes, cuatro fines de semana) y luego tratan de conseguir giras o contrataciones en escuelas. Pero pocas veces la obra alcanza a ser realmente evaluada, o por concurrencia, o por crítica. Ha habido intentos de corregir esto, pero resultaron igualmente azarosos, según desde dónde se mire. Tal vez el mejor criterio sería organizar un concurso de obras, premiar una dramaturgia, y otro certamen de espectáculos para premiar el resultado final.¹²

g. La escasez de crítica especializada

Precisamente la carencia de una devolución crítica hace daño en todo sentido al género. En los últimos años, el único diario en Buenos Aires que mantiene una columna semanal de crítica e información sobre espectáculos infantiles es *La Nación*, con su sección “Platea infantil”, que se amplía a notas y críticas durante la semana en vacaciones de invierno. El objetivo del citado espacio es mantener enterados a sus lectores; los comentarios se concentran en informar a los padres y familiares que leen la columna con qué se van a encontrar

en cada caso. Una calificación (*mala, regular, buena, muy buena o excelente*), muy resistida por los críticos pero adoptada por el diario para todos los casos, supone una orientación inmediata. Ampliaremos este tema más adelante.¹³

Son muy variadas las expectativas de los artistas con respecto a la publicación de una crítica, y lo que el comentario pueda aportar al éxito o fracaso del espectáculo es limitado. Es importante recordar que el crítico no sabe todo ni lo pretende. Cada persona es solamente lo que es. No conoce todos los temas, no tiene la varita mágica ni la bola de cristal. El crítico puede ser considerado (como me llama una nena que frecuenta funciones y cuya madre se guía por mi columna): “la señora de los teatros”, o “la Margaret Thatcher de los artistas” (como me calificó en cierta ocasión el integrante de un elenco). Pero en definitiva el crítico (o la crítica) es convocado por la publicidad, por las gacetillas, los correos electrónicos y los llamados de los agentes de prensa, para ver y evaluar un nuevo espectáculo; y solo puede concurrir a la función, sentarse en la butaca, sentirse niño de nuevo, sin dejar de poner en juego profesión y experiencia, para salir después a escribir y contar lo que vio, y tratar de explicar a sus lectores de la mejor manera posible por qué le gustó o no le gustó lo que vio.

Al haber muy pocos críticos que se dediquen sistemáticamente al espectáculo infantil y publiquen en un medio, se ha creado personalmente para mí en mi trabajo una situación artificial que no es sana. Por un lado, es un solo punto de vista el que se expone. Por objetivo, informado y discreto que sea, es tan limitado como es la mirada de una persona. Eso, en general el público lo sabe, hay lectores que siguen a un crítico y ya saben qué van a deducir de sus comentarios.

Pero un comentario crítico es visto de otra manera por los artistas. Esa opinión se espera y se recibe muy cargada de un peso que no le corresponde. Toma el carácter de un juicio y ha habido casos en que los directores o actores además de reaccionar enojados con cartas y exigir reparación,¹⁴ han buscado una especie de desquite en exageradas glorificaciones del espectáculo en notas, en la búsqueda de una polémica,¹⁵ y hasta premios en su afán por demostrar qué equivocada estaba esa crítica adversa.

Se desvirtúa de esta manera el verdadero valor del comentario crítico, se evidencia que lo que se busca es un respaldo publicitario y se hace indiscutible que lo que está en juego para una gran mayoría de artistas interesados no es una mirada que les permita reevaluar su propio trabajo, un análisis de su logro artístico, sino la posibilidad de asegurar el éxito con rédito que es lo que reclama el productor y garantiza nuevos contratos.¹⁶

Por supuesto, existe una respetable cuota de mayores que llevan a sus niños al teatro buscando para ellos experiencias enriquecedoras. Según sean los valores y objetivos de ese adulto (y a veces la información, que le llega por los caminos más insospechados) y lo que ha ido a buscar a la función, exigirá la experiencia placentera, o la “participación”, los contenidos didácticos, o la repetición de los *gags* conocidos. Pero, lamentablemente, existe una inmensa mayoría que se mueve por actos reflejos que son respuestas a estímulos publicitarios, presiones sociales e incluso la puesta en marcha de motivaciones inconscientes o seudoinconscientes que son hábilmente explotadas y activadas por los especialistas en *marketing*. Muchos artilugios, más o menos disimulados, se apoyan en la falta de información, el desconocimiento, y sobre todo, la gran carga emocional de los padres donde está presente de manera destacada la culpa.¹⁷

Esta situación se aplica con mayor exactitud al público de vacaciones de invierno, que es un público especial, compuesto en parte de los que cultivan regularmente el género pero al cual se le suman los adultos que no van en otras ocasiones a ver teatro con los chicos (a veces a ninguna clase de teatro) pero que en vacaciones necesitan sacarlos a pasear, hacer algo con ellos, y que tienen de referencia la televisión o los pedidos de los niños que las toman de la televisión. Como en vacaciones de invierno se produce la “cartelera hongo”, con propuestas surgidas de la noche a la mañana, y escritas e interpretadas frecuentemente por quienes no tienen una conexión regular con el teatro para chicos pero deciden “hacer algo”, porque es negocio, porque alguien lo pide o alguien vio la oportunidad; es en esta época que aparecen en la lista de ofertas aquellas producciones que prometen el encuentro con un artista o un personaje que está presente en la

televisión, las motivaciones para elegir para los que no tienen cómo orientarse, están en la pantalla chica.

En este aspecto, la falta de un referente, de un organismo que oriente y opine, de un criterio que surja de alguna entidad objetiva y seria y la falta de mayor apertura y determinación de los medios gráficos para ocuparse de este tema, deja bastante desvalido al público adulto que compra las entradas y que la mayoría de las veces solamente tiene una única opinión como guía.¹⁸

h. Falta formación especializada e identidad definida del hacedor de teatro para chicos

En general, los actores no se forman de una manera específica para hacer teatro para chicos. Es cierto que en estos últimos años (hablamos de 2004-2005 en adelante) surgieron intérpretes de escuelas de teatro que proponen cierta especialización en el género. Algunos actores que han trabajado con directores de trayectoria en teatro para niños dirigen o son autores con sus propias nuevas obras. Ha comenzado un movimiento, aunque en general, muy apoyado en el teatro musical. Es difícil anticipar quién va a tomar la posta.

La realidad se presenta compleja y este sí, indiscutidamente, es un tema que les corresponde a los protagonistas.

El nivel estético y el perfil de las compañías, por lo que suelen ser reconocidas por el público y los productores generalmente se ha trabajado y se mantiene con el cuidado de ciertos elementos que se cuida mantener: dramaturgia propia, del director, o de literatura clásica, profesionales que responden al estilo y que son convocados casi con permanencia (me refiero a los músicos, los escenógrafos, los vestuaristas, y los actores). El otro factor es la producción, la construcción de una infraestructura básica con la que se trasladan los espectáculos y se aseguran los resultados. Y la relación con escuelas e instituciones que pagan sus espectáculos y contratan sus giras. Porque una vez fuera de la escena del fin de semana, hay un gran

movimiento teatral que circula por escuelas, teatros del interior y del exterior del país. A decir verdad, el momento de la explosión, las vacaciones de invierno, es el de la gran vidriera –a veces de pocas funciones si no se trata del teatro comercial de grandes efectos– para que las escuelas, los responsables de giras y festivales vean y contraten las obras.

Algunos ejemplos:

-Hugo Midón ha celebrado 35 años con el espectáculo infantil. Ya hay varias generaciones de chicos que vieron sus obras y que año tras año aparecen llevando a sus propios hijos. Al parecer, este director ha encontrado su fórmula para comunicarse con la platea menuda en el teatro musical para niños que también entretiene y conmueve al adulto. Se puede decir que se trata de un profesional muy riguroso, con enorme capacidad para formar y conducir a los actores y actrices y que cuida el nivel de cada uno de los códigos del quehacer, convocando a su lado a excelentes especialistas, en escenografía, coreografías, vestuario, luces y música. Con Carlos Gianni, su compositor y director musical obligado, ha logrado componer canciones que se han convertido en hitos inolvidables. Pero él mismo ha afirmado en varias ocasiones que eso no basta para mantener una producción por mucho tiempo. Su instituto Río Plateado, escuela de teatro para niños y adolescentes, sin duda lo vincula con padres y docentes e impulsa a sus espectáculos en giras por el interior del país y el exterior.

-Héctor Presa, creador y director del grupo La Galera Encantada, con un estilo muy personal para crear obras para niños, tiene (en 2005) su propia sala y varios elencos que rotan cuando se hacen funciones simultáneas en distintas salas, o en escuelas, dando vida a una gran cantidad de espectáculos, todos creación de este conjunto. Presa también cuida con rigor los aspectos estéticos y tiene su selección de profesionales en el equipo técnico. En su espacio funciona su escuela de teatro y se ha asociado para crear espectáculos musicales con otras instituciones.

-María Inés Falconi, dramaturga, profesora de teatro y directora y Carlos de Urquiza, director, instalados en la Universidad Popular de

Belgrano “Alfredo Fazzio”, contaron desde el inicio de su trabajo en conjunto con la posibilidad de ofrecer sus obras en el auditorio de esta Universidad. Con continuidad y un buen nivel y estilo propio, han logrado una identidad reconocida por el público, tienen talleres de teatro para niños y adolescentes, y estrenan regularmente con sus actores, el Grupo de Teatro Buenos Aires, obras para jóvenes y adultos en horarios nocturnos. También han desarrollado una estrategia bien organizada para el contacto con las escuelas con las que trabajan con regularidad.

-Otra propuesta interesante con objetivos muy definidos y con recursos muy interesantes es el grupo Libertablas. Luis Rivera López y Sergio Rower surgidos del elenco de titiriteros del Teatro San Martín, lograron armar un equipo talentoso y muy coherente, y entregar al público creaciones muy interesantes y de gran éxito. Libertablas busca trabajar en espacios no convencionales, carpas y grandes salones, organiza festivales y giras por todo el país, se interesa en lograr que las funciones sean populares en convocatoria y precios, para lo cual busca auspicios de entidades de la sociedad, y es su paso por Capital Federal apenas una breve muestra. Pese a que ha evolucionado hacia una verdadera empresa, se preocupa por el cuidado del espectador y de la obra, en todos sus detalles: que los chicos estén cómodos, que haya funciones con precios reducidos para las zonas más carentes, y que las condiciones de infraestructura estética y técnica estén dadas para que la función sea digna.

-Los hermanos Claudio y Omar Álvarez, reunidos en la Compañía Omar Álvarez Títeres, también han encontrado una solución interesante y aparentemente de muy buen resultado. En el teatro radicado en el Centro Cultural Espacios, una casa en Villa Ballester donde se ha construido una sala pequeña pero perfectamente equipada, crean sus propuestas. Han alcanzado mucho prestigio por el nivel estético de sus espectáculos de títeres, generalmente con titiritero manipulador a la vista. Eligen con mucho cuidado los responsables de cada área, han puesto la estética visual y la música en manos de excelentes profesionales, y eligen sus textos buscando la belleza literaria de las palabras. Generalmente, los espectáculos

se presentan con un narrador o narradora en *off*; y las voces pertenecen a actores prestigiosos. La acción de manipulación titiritera es siempre impecable. Este tipo de recurso les permite traducir a otros idiomas el texto, cuando lo hay, ya que mucho de su trabajo lo realizan en el exterior, invitados a festivales y contratados por empresarios de Canadá, China, y Europa. Suelen tener cortas temporadas en la ciudad de Buenos Aires, también en Villa Ballester, apadrinan algunas escuelas donde concurren niños de familias de pocos recursos y hacen giras por escuelas que los contratan.

-El Museo Viajero es otro ejemplo. Se dedican a lo que llaman “comedia histórica”. Relatan hechos históricos de la humanidad y de nuestro país, con espectáculos teatrales, que se reconocen por la utilización de grandes y detalladas maquetas, un juego humorístico bien trabajado en la actuación, títeres y vestuarios y objetos que parten de un riguroso trabajo de investigación. El equipo del Museo Viajero cuenta con un vehículo propio para trasladar su escenografía y los objetos técnicos que necesita para sus funciones.

-El Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín en una situación diferente ya que constituye un elenco permanente de un teatro estatal, logró continuidad, algo bastante excepcional cuando los presupuestos estatales para el arte son tan restringidos y la suerte de los proyectos culturales está sujeta a los cambios de gestión. Han jugado en la situación de este conjunto el apoyo e interés de quien ha desempeñado en varias ocasiones el cargo de director de la institución, Kive Staiff, pero también el de otras gestiones, y el nivel estético que le dio desde su creación su fundador y director Ariel Bufano. Es cierto que esta propuesta cuenta con ciertos privilegios excepcionales (sala, recursos, estabilidad económica para el elenco, sueldos, infraestructura que incluye el taller de realización de los muñecos, escenografía y vestuario, sala para estrenar y continuar la presentación de cada espectáculo), factores que lo comprometen a satisfacer expectativas de la ciudad que se hace cargo de sus gastos. Para algunos otros titiriteros, el rendimiento no ha justificado su costo. Para otros, tiene una

razón de ser y un valor que pasa más por la valoración de la creación artística que con la producción de resultados consensuados. Lo que queremos decir es que calidad, originalidad, búsqueda, no siempre significa éxito de taquilla, pero la posibilidad de contar con recursos posibilita y casi obliga a correr riesgos. Ariel Bufano frecuentemente definió que los espectáculos de su grupo de titiriteros estaban dirigidos a todo público, no exclusivamente para los niños. En el caso de las realizaciones del Elenco de Titiriteros del Teatro San Martín, se mantiene la ideología de que las necesidades estéticas tienen prioridad sobre la supuesta capacidad de comprensión de una edad determinada. Es cierto, sin embargo que las ofertas “para toda la familia”, que han sido la mayoría, se presentan en el horario de la tarde temprano, en el horario sobre el que hay un tradicional consenso que sugiere que es apto para los niños. El proyecto, al contar con el apoyo estatal que le garantiza estabilidad, dispone a su vez de la enorme libertad de no tener que asegurarse el éxito de boletería, pero igualmente lo tiene. Teniendo la posibilidad de correr riesgos experimentando nuevas propuestas estéticas, algunos resultados no han sido brillantes en un aspecto esencial del teatro, que es el entretenimiento. La desaparición de Ariel Bufano, su director y creador, abrió un enorme vacío. El grupo, con la dirección de Adelaida Mangani, ha seguido el rumbo marcado por la propuesta inicial, y ya se perfilan con energía las figuras de los directores surgidos de ese cuerpo. Lo que es lamentable es que no se haya aprovechado mejor el enorme esfuerzo y la gran inversión que han significado algunas obras para utilizarlas como punto de partida para debates.

i. Prácticamente no existen reales espacios de diálogo e intercambio

Así como carece de crítica especializada, la gente que hace teatro para niños carece de espacios donde verdaderamente analizar sus espectáculos y los de otro, intercambiar experiencias, recursos, ideología y posturas y compartir información. En los últimos años se constituyó Atina

(Asociación de Teatristas Independientes para Niños de la Argentina). Esta entidad ha organizado algunos festivales y comparte información internacional. Tiene una página *web* y publica por Internet un Foro Iberoamericano de Teatro para Niños. Pero, por el momento, cuenta con un grupo reducido de socios, en proporción.

Personalmente, encuentro en muchos conjuntos una actitud hacia la crítica especializada que no es suficientemente profesional, ni muy madura. En ese caso, cuando alguien se cierra, cuando lo que se hizo es tan “sagrado”, mejor sería no exponerlo. El enojo cierra las puertas al diálogo, o al menos, a la libertad de opinar. Mientras no se logre esa madurez, será muy difícil conseguir verdadera evaluación.

Para todos resulta muy difícil evaluar y compartir sin prejuicios.¹⁹ Los actores, autores y directores se quejan frecuentemente de estar solos, pero no se percibe en ellos suficiente apertura para sacrificar la inmunidad que proporciona ese aislamiento en aras de una mejor comprensión del oficio y de las propias deficiencias y virtudes.²⁰

j. Premios sin criterio

Hasta este momento (2006), no ha aparecido en nuestra opinión, una propuesta coherente para premiar a los espectáculos infantiles.²¹ Existe muy buena intención en todos los esfuerzos, pero el mecanismo de evaluación en general no funciona adecuadamente.²²

Las alternativas son limitadas: o el jurado elige dentro de una selección convocada (y que será a su vez la que resulte con los que se presentan al concurso y reúnen determinadas condiciones y estará formada por los que pueden y desean presentarse, no tienen otros compromisos, o están interesados en el premio), o se premia entre todos los espectáculos de cierto lugar durante cierto tiempo, cubiertos por el jurado en ese plazo. Pero en ese caso, el jurado tendría que comprometerse a ver la mayor cantidad posible de espectáculos en el curso de un tiempo (un año, por ejemplo) y eso solo se

puede pedir en forma voluntaria a los críticos que comentan regularmente el teatro para niños (hecho muy difícil, véase anteriormente, punto g y cita 13), o a un jurado al que se le pague adecuadamente tamaño cobertura.²³

El mecanismo de los premios en los festivales nacionales suele tener estas características: convocatoria general con ciertas bases más o menos amplias (que no siempre es suficientemente difundida), selección regional (por el método que adopte cada región), concurrencia con o sin viáticos a la segunda rueda y participación, y premio final por jurado. Hay dudas sobre la eficacia de las preselecciones regionales (a veces teñidas por intereses políticos o personales) aunque de todos modos, el jurado final puede hacer un trabajo más completo, porque deberá asistir al lugar del festival, ver las obras y deliberar. En estos casos lo que suele lamentarse es que algunos espectáculos interesantes y meritorios no pueden concurrir por compromisos contraídos con anterioridad o problemas económicos. Ahora se está intentando el recurso de tenerlos presente como invitados, fuera de concurso pero pagándoles las funciones.

Los festivales extranjeros suelen tener otra política: envían a sus representantes a hacer la selección, y el espectáculo elegido concurre con todos los gastos pagos, funciones contratadas que significan una ganancia, además de la posibilidad de obtener un premio que suele ser económicamente interesante, y prestigioso. Muchas veces no hay premios posteriores. El premio está en haber sido seleccionado. En cierto sentido, parece más acertado. ¿Quién puede decir realmente, después de una selección rigurosa, cuál es el más adecuado para los niños? Y ¿de cuáles niños se estaría hablando? Pareciera que solamente podrían ser consideradas como muestras destacadas de lo mejor de otras culturas.

Los fondos o subsidios constituyen otro tipo de buenos intentos de ayudar y promover la acción teatral que incluye al espectáculo infantil. En ese caso los aspirantes concursan en convocatorias anuales o realizan pedidos especiales con sus proyectos y necesidades que son evaluados por una comisión. Generalmente se logran aportes para la producción de una obra, que luego debe ser representada.²⁴

Tal vez el intento más logrado fue el Festival Metropolitano de Espectáculos para Niños, un proyecto imaginado por Daniel Viola y Niko Vasiliadis (Niko se retiró posteriormente) y elaborado en conjunto con los críticos Juan Garff (*Clarín*), Marisa Gueller (*La Prensa y Noticias*), Inés Tenewicki (*Página 12*) y Ruth Mehl (*La Nación*). Este proyecto contó inicialmente con el apoyo y la gestión del Centro Cultural San Martín. Se trataba de una actividad anual para la que eran convocados aquellos espectáculos que habían dado funciones (al menos cuatro fines de semana seguidos), en salas de la Ciudad de Buenos Aires. Los interesados debían presentar carpetas y videos. A partir de este material, el jurado hacía una preselección de diez espectáculos que integrarían con dos funciones cada uno, un festival durante el mes de diciembre en el Teatro Presidente Alvear, de la ciudad de Buenos Aires. El jurado debía elegir Primero y Segundo Premio, y Menciones en distintas categorías, todos consistentes en sumas de dinero, además de los diplomas. Mientras se pudo hacer, este sistema funcionó y había proyectos de ampliarlo. Pero, lamentablemente, los cambios políticos de las autoridades del Centro Cultural San Martín provocaron su interrupción, lo que resulta más lamentable aún cuando se piensa que había sido exitoso en concurrencia de público, atractivo para los elencos que además encontraban una oportunidad de hacer conocer su trabajo y que había sido planeado muy cuidadosamente para que los gastos fueran los mínimos y no afectaran el presupuesto estatal.²⁵

k. ¿Es válido un teatro sobre problemas o conflictos profundos? ¿Es cierta la afirmación: “con el chico se puede hablar *de todo*”?

Si bien es verdad que el teatro es básicamente, entretenimiento, muchas veces se ha planteado el tema de si solo se pueden contar cosas agradables porque la platea está integrada por niños, o sí, precisamente porque ellos se merecen “el respeto y el trato serio”, no correspondería más bien hablar con ellos de esas cosas duras y feas que suceden a su alrededor. Según algunos, no

hay límites para los temas, según otros, esa libertad no existe realmente.

En verdad, el niño como público requiere un condicionamiento para los creadores: en primer lugar, “tengo que tratar de que pase un buen rato”; en segundo lugar, “lo que le digo tiene que servirle”; en tercer lugar, “debe poder entenderlo” (al menos en parte); en cuarto lugar, “los padres también deben aceptar mi mensaje y modo de transmitirlo”.

Cuando el objetivo es hablar de un tema perturbador (divorcio, enfermedad, muerte, pobreza, violencia, hambre, injusticia, represión, adopción, orfandad, celos, envidia, maltrato, catástrofes ambientales, guerra, secuestros) pienso que es importante tener en cuenta la proyección que le dan al relato el escenario y el contacto caliente, en vivo, con los actores. Es imprescindible que sepamos claramente lo que queremos decir y cómo, y que analicemos cuidadosamente si la historia cuenta realmente lo que nos proponemos o agrega cuestiones paralelas que pueden escaparse a una primera lectura pero están presentes en el discurso implícito, o inclusive pueden asociarse espontáneamente a circunstancias locales o contemporáneas.²⁶

También creo que en lo que le llega al espectador desde su personaje, o personajes, debe existir una salida, una especie de consuelo o justicia, un equilibrio, no falsa ni apresuradamente impuestos, sino bien tejidos en la trama de la obra, que signifiquen algo de donde aferrarse. Después de todo, en la literatura o en el teatro para chicos no es tan importante –aunque abarque la mayor parte de la extensión del espectáculo– llegar a saber que a Fulanito le pasó eso tan terrible, sino poder llevarme la sensación de cómo encontró la manera de superarlo, o si va camino a superarlo. Más adelante, cuando yo-niño crezca, tal vez me diga a mí mismo “fue un consuelo”, o “eso no se supera”, o “quién sabe si realmente así pudo zafar...”; pero de la sala²⁷ yo, niño, me habré retirado sostenido y consolado y eso me habrá servido para atreverme a conocer o admitir esa verdad tan dura que la obra me contó y en la que puedo pensar con menos miedo. Los otros factores que me ayudarán a pasar el mal trago de la historia son los recursos poéticos del teatro, siempre y cuando no pesen de manera tal que desdibujen la gravedad del tema. Y así, habré tenido ocasión de crecer gracias al arte.²⁸

Otra cuestión se presenta cuando la obra pretende entretener, o jugar, y utiliza con ligereza circunstancias o temas graves, como si no fueran importantes total no son ciertos; pero sí son ciertos en el escenario y allí no pueden minimizarse. Acciones violentas, insidiosas, falsedades, deben ser cuidadosamente colocadas como ingredientes necesarios, y luego equilibradas y compensadas o anuladas por las acciones positivas de los personajes. Tampoco sirve que, al final, un hecho “mágico” repentino, no anticipado en el relato (duende, hada, ángel, superhéroe con poderes) arregle las cosas, estafando la ilusión infantil, y destruyendo el equilibrio dramático.²⁹

I. ¿Cuál es la salida para quienes quieren hacer bien las cosas? ¿Cómo encontrar al público y cómo evitar las trampas en el camino?

Sabemos que no siempre los motivos para poner en escena un espectáculo para niños son totalmente altruistas, aunque de ello se disfrazan muchos. Pero de todas maneras, quien se aboca a esta actividad elige un camino difícil, en el que se corren muchos riesgos y en el que hay muchas exigencias previas, muchos condicionamientos y en muchos casos, verdadera vocación.³⁰

Recuerdo, por ejemplo, una ocasión en que, como entrevistada, pensé que se buscaba mi opinión sobre alguna temática del espectáculo infantil, como solía ocurrir: generalmente, información. Pero esta vez no era así. El cronista quería en realidad saber qué solución podía proponer yo, supuestamente enterada de los vericuetos de la información periodística para que los conjuntos pudieran llegar al público con el anuncio de sus estrenos, para que logran ser conocidos y evaluados públicamente. Recuerdo que, después de estar hablando sobre temas diversos durante dos horas, en la nota solamente se publicó una línea mía que, por supuesto, no aportaba nada de valor al tema. Habíamos hablado de muchas cosas, pero de ninguna receta que fuera útil.

Porque la incógnita persiste, no hay soluciones ni fáciles ni difíciles, la pregunta “¿cómo hacer para trascender?” se desenvuelve entre el misterio y el

sentido común, entre la vocación y el compromiso, entre los propios límites y la pelea obstinada, entre la ambición y la humildad, y muchas veces, aparte de medios económicos, es cuestión de ingenio, suerte o ese misterioso ingrediente que se llama oportunidad.

¿Qué quieren los padres? No sabemos, ellos tampoco lo saben. A veces uno se rige por mandatos antiguos inconscientes, a veces por lo que está pidiendo la sociedad, y la sociedad pide de acuerdo a intereses de la publicidad que a veces se mueve al servicio de intereses mayores, más sutiles y o más peligrosos que sirven a otros intereses, más poderosos. La solución para los padres, abuelos y docentes, a mi entender, es hacer lo mejor posible, en ese lugar y tiempo, de acuerdo a la conciencia de cada uno, tratando de tener claros los propios objetivos y prioridades.³¹

Pero, personalmente, creo que todo lo dicho, esta incertidumbre, no descarta la exigencia de calidad. Cuando puede, cuando se le da tiempo, la gente la elige. En el espectáculo la calidad está dada por contenidos, nivel profesional, belleza, encanto, entretenimiento y diversión. Muchos espectáculos de buen nivel de trabajo y elevados conceptos en su contenido no trascienden porque son aburridos o lentos u obvios. El entretenimiento tiene que entretener, y cuando lo logra, el éxito suele acompañarlo. Es decir, accede a esa promoción de boca en boca que tanto funciona con los padres.

Pero, ¿cómo hacerse conocer en primer lugar? Es una incógnita. Como crítica, me tomé muy en serio obtener la información: no solamente fui a ver espectáculos altamente promovidos, sino que salí a descubrir los que se daban en pequeñas salas fuera del centro. Actualmente, los grupos tienen el recurso de Internet. No puedo decir si funciona con todos los medios. No sé tampoco si así se llega a los adultos que compran las entradas.

En cambio, la televisión sí es una vía de comunicación importante. Pero es costosa, muy costosa, y discrimina. Y en caso de salir en la pantalla chica una mención, muchos padres querrán saber más, y dependen de recomendaciones de alguien en quien confían, aunque sea un conductor de un programa que tal vez no sepa absolutamente nada de los espectáculos infantiles.³²

Los modelos de otros países sirven muy poco para el nuestro.

Tampoco el éxito en festivales extranjeros es garantía para mí de que el niño de acá se vaya a divertir, o al menos salir satisfecho o conmovido.³³

Hay países europeos como Suecia y Rusia donde el espectáculo para niños es considerado (o al menos lo fue en el caso de Rusia) importante. Apreciado como de alto poder educativo, tiene el lugar de un área de interés desde el gobierno. Es decir, no se considera apropiado que se desenvuelva como una actividad totalmente independiente, sino que debe pasar por una fiscalización y cuidado desde los organismos encargados de la cultura y del niño. Contando con funcionarios preparados, capaces y conocedores, se obtienen muy buenos resultados. Hay organismos no solo seleccionados por un trabajo, sino instituciones encargadas oficialmente de la producción y fiscalización de obras para los chicos, y de las salas adonde estos concurrirían a ver los espectáculos. En Suecia, por ejemplo, Barbro Cotte, una mujer talentosa y dedicada, seleccionó espectáculos y programó funciones en todo el país, trabajando en colaboración con las escuelas (algunos artistas argentinos participaron de estos proyectos). Michael Meshke, director de Marionetentatren, con su propio Museo del Títere y Escuela de Titiriteros, le dio al teatro y al títere una dimensión de alto nivel, que compartió con el público de Buenos Aires en varias ocasiones.³⁴

En Rusia fue el famoso titiritero Sergei Obratzov quien estuvo por muchos años a cargo de un Teatro Nacional del Títere. En este caso se trataba de una sala en Moscú, construida especialmente para convocar a los niños, con la posibilidad de dar varias obras simultáneas, obras muy elegidas y prestigiadas, que se ofrecían permanentemente para todos los niños. Las escuelas debían anotarse con anticipación, las listas de espera llevaba a veces más de medio año.

En Canadá hay compañías privadas pero el trabajo se da principalmente con las escuelas. Han logrado un estilo y nivel indiscutido y desde allí construyen sus proyectos, que a veces se prueban en sesiones especiales con los niños en los establecimientos educativos.³⁵

Entre nosotros, el caso es diferente, y sobre estos deberían hablar los propios protagonistas.

El caso es que si bien hay una gran demanda de los espacios escolares, es importante la actividad que se vuelca a los escenarios de salas abiertas al público.

A veces, dedicarse al teatro para niños significa un esfuerzo desalentador. Sabemos que algunos se cansan de la lucha, y dejan el país, otros se dedican al teatro para adultos,³⁶ otros convierten a sus salas en un gran proyecto privado, y desde allí se conectan con las escuelas. Otros crean su propia escuela de teatro y en ella concentran su proyecto artístico y económico.

Y así como algunos se van y dejan un vacío y otros buscan hacer otras cosas para sostener lo que quieren hacer, otros se deterioran en el camino, buscando complacer las exigencias de los oportunistas del momento. Pero, también, por suerte, algunos insisten en lo suyo porque prefieren ser fieles a sus convicciones y sobreviven casi milagrosamente. En general, en el último caso señalado, les es necesario buscar otra fuente de ingresos que les permita la libertad que necesitan para su creación.

NOTAS

1. Circunscribo a la ciudad de Buenos Aires mis observaciones porque es el terreno donde se ha movido mi investigación.
2. Recuerdo en un congreso sobre Teatro para chicos organizado por el Gobierno de la Provincia de Córdoba y dirigido por Rosa Finchelmann, en un plenario, desde la platea alguien expresó: “Tendrían que hacer algo para que Buenos Aires no nos mande basura como esa *Heidi* que han traído acá”. *Heidi* era de verdad un espectáculo musical de muy poco valor artístico, deteriorado además por la rebaja en el nivel de producción que sufren muchas veces las propuestas en gira al interior del país. Pero esa indignada docente recibió esta respuesta de parte de la mesa: “Nadie podría mandar a *Heidi* ni a nada parecido si no hubiera en Córdoba gente que la contratara. No es que *nosotros* la mandamos; es que *ustedes* la traen”.
3. Algunos hechos graves ocurridos en la ciudad, y más difundidos por la magnitud de la

tragedia, como el incendio del techo del local República Cromagnon durante un recital, con la muerte de casi 200 personas, en su mayoría jóvenes y niños, ocurrido el 30 de diciembre de 2004, dejaron en descubierto la falta de responsabilidad y de sentido común inclusive de dueños de sala, funcionarios, artistas y público en lo que concierne a la seguridad de los menores. Esto se suma a la desconcertante realidad de que ciertos espectáculos sin calidad y con muchas deficiencias prosperen eternamente en ciertos espacios, mientras otros, excelentes, no logran una convocatoria sostenida. Carlos Gianni y Hugo Midón, con frecuencia mencionan el esfuerzo que hacen con sus producciones para convocar, mientras observan la permanente asistencia de un público sin criterios a funciones de formato que solo pueden calificar de “terrible”.

4. Ver en el diario *La Nación* del 8-11-08, el artículo “Entre no subestimar o estimar demasiado”.

5. He observado, en ocasiones, que el público manifiesta una obediencia a lo que se espera que entienda o vea (aceptando lo que dice el programa, por ejemplo, que al final de cuentas, es el manifiesto de una intención) aunque eso no se llegue a expresar en la escena, o sea que de verdad ni lo entiende ni lo ve. También los niños llegan a aceptar ambivalencias importantes en los personajes por creer sus palabras aunque las acciones no las avalen.

6. También es posible la inversa. No hay distancia, es verdad, porque no se la ha vivido, y los que sí lo hicieron no desean revivir el dolor y el miedo. Hay muchos relatos sobre el Holocausto que recién ahora se dirigen a audiencias masivas. Pero también hay que tener en cuenta otro aspecto de este tema: el teatro para niños es básicamente entretenimiento. Tal vez en algún momento surja otra categoría que cree un espacio para encontrarse con las cosas dolorosas o serias. Pero no podrá ser el sábado o el domingo a la tarde cuando salimos a pasear con papá o mamá. A menos que se logre una parábola de enorme belleza, donde las lágrimas estén unidas a las risas, sin desvalorizarse unas a las otras, una verdadera obra de arte donde se produzca la catarsis artística, y la emoción culmine en una sonrisa.

7. Ver el comentario a *El Gato con botas*, de Hugo Midón, obra que contó con la interpretación de Favio Posca. Allí el actor desarrolla un personaje malévol, pero simpatiquísimo, y en cierto sentido, justiciero. Su contraste con el protagonista, que es de carácter débil, también lo resalta. Y en la versión de *Peter Pan*, de Marisé Monteiro, el Capitán Garfio es malo, es castigado, pero resulta seductor por su fuerza y por la provocación de situaciones humorísticas, tanto que en la adquisición de recuerdos los chicos prefieren llevarse el “atractivo” garfio y jugar a ser feroces.

8. En la versión de *El Mago de Oz*, de Marco Baliani, titulada *Oz*, e interpretada en Buenos Aires por La Galera Encantada, sus personajes están presos en un centro de reeducación,

evidentemente perteneciente a una sociedad de autoritarismo extremo, donde se les aplican torturas varias. Pero encuentran la esperanza y el coraje para escapar, y el final es una conmovedora escena, apabullante por lo simple, en donde estos prisioneros salen tambaleando hacia una puerta abierta y un foco de luz. Resulta suficiente.

9. De donde se infiere que hacía una diferencia entre lo que buscaba para su familia y lo que ofrecía al público.

10. Claudio Gallardou, director de *Peter Pan* (temporada 2004), en una carta que me mandó molesto por la crítica al espectáculo, defendiendo su puesta dice: “El espectáculo emociona y convence al punto de poner a toda la sala de pie (sucedió en todas las funciones) cuando Peter necesita solidaridad para salvar a Campanita... Este acontecimiento es el resultado de una historia, una actuación y criterios de dirección que convencen, de eso estoy absolutamente seguro. Desde que trabajo en teatro nunca lo vi y no creí que pudiera suceder... 1.500 ó 2.000 se ponen de pie al mismo instante solo porque la historia lo necesita y lo requiere para continuar”. Mi observación en la función que presencié fue que los primeros en ponerse de pie fueron los adultos. Si el personaje está diciendo que esa actitud le devolverá la vida al hada, y uno está junto a un niño que sigue con atención esa historia ¿no haríamos todos lo mismo para preservar su inocencia? No sería ni la primera ni la última vez que el público obedece a un reclamo hecho desde el escenario. Pero, en síntesis, se trata de un gesto manipulador que obliga a una complicidad que no siempre está legítimamente ganada. Lo que quiero decir es que el hecho de que la platea responda –y este gesto no es espontáneo es reclamado desde la historia y apelando a un compromiso (¿una extorsión?) emocional gravísimo: “Si ustedes no se ponen de pie, Campanita se muere”– no significa que se avale la obra. Diferente es a mi criterio, lo que sucede en *Con esta lluvia*, de Carlos Martínez y Silvina Reinaudi. Por un lado, se les enseña a los niños de la platea que, golpeando con los dedos en la palma de la mano, se hace llover para ayudar a una semilla a germinar. Luego el titiritero se ausenta, y cuando la plantita ya tiene flor, hay un momento en que la flor empieza a marchitarse, y se va doblando. Espontáneamente los chicos de la platea comienzan a hacer el ruido de la lluvia, a lo que la flor responde recuperándose. Todo es simple, íntimo, conmovedor, y de una enorme fuerza.

11. Obras dedicadas a *Don Quijote*, *Peter Pan*, *El Principito*, por ejemplo, han abundado en la cartelera en las fechas correspondientes. Pero no seamos tan rigurosos, es cierto que el artista es sensible a lo que ronda en la sociedad, y de pronto un aniversario es buena ocasión para hablar de un héroe querido. Y, se debe reconocer, ese héroe querido puede ser el vehículo adecuado para compartir la historia propia y verdadera dentro del corazón del autor. ¿Por qué no?

12. El Certamen Metropolitano de Espectáculos para Niños, que organizó la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires junto con el Centro Cultural San Martín resultó una excelente

iniciativa, incentivo para los espectáculos, y una manera de mostrar y premiar el buen trabajo. El jurado, compuesto por críticos especializados en el tema, garantizó amplitud de criterios y acuerdo en los niveles buscados. El certamen culminaba en un festival, lo que señalaba el innegable hecho de que el teatro es algo vivo que se aprecia por lo que muestra.

13. El teatro para niños en la ciudad de Buenos Aires vive en el año 2006, una situación grave por la falta de evaluación crítica. Mientras existía la columna de Juan Garff en el diario *Clarín*, al menos dos comentarios semanales de distintos profesionales evaluaban el escenario de los niños, uno en esa publicación y otra en *La Nación*. Con frecuencia, en muchos aspectos las críticas coincidían, pero en otros, no (ver un ejemplo en el Apéndice). Eso hacía la situación más rica, y sobre todo, más justa. Personalmente, disfrutaba encontrando a mi colega en las salas, solíamos sentarnos juntos, y nos despedíamos sin hacer comentarios de lo que habíamos visto. Y no solamente decíamos cosas distintas, sino que teníamos maneras diferentes de decirlas. Así como teníamos asombrosas y exactas coincidencias que nos hacían bien desde la perspectiva de nuestro trabajo.

14. He recibido varias cartas en estos años, de quienes, en el furor del enojo por la crítica adversa, quisieron cuestionar mi derecho a opinar. Algunas de esas veces, me dijeron que yo “no entendías nada”, y se ofrecieron a “explicarme cómo era la cosa, café de por medio”, y otras, sin café. Mi pregunta en este caso sería si ese director estaba dispuesto a invitar a cada uno de sus espectadores niños y adultos, a un “cafecito” para explicarles lo que debían ver en el espectáculo.

15. En julio de 2008, una crítica adversa al conjunto Caracachumba, por su estreno *Reuelta de tuercas*, desató una reacción de queja del conjunto protestando al diario donde se publicó, y una carta contenciosa y también agresiva a la autora de la crítica. Los argumentos con los que intentaban rebatir la crítica fueron enviados a distintos medios e incluso circuló por Internet. Esta carta, a su vez, generó llamados y correos electrónicos de apoyo a la periodista. El problema básico es que no se entiende el lugar de la crítica y el lugar del criticado. No es posible enojarse por una opinión que se ha pedido. Se violentan las reglas de juego. Información posterior es que luego circuló una gacetilla con extractos favorables al espectáculo, incluyendo frases fuera de contexto de la crítica rechazada.

16. En más de una ocasión, el autor o el director, o algunos de los actores, de un espectáculo que recibiera críticas desfavorables, se jactaron posteriormente de que la obra les había dado de todos modos, enorme rédito económico. La conclusión que emana de esta jactancia parecería ser que la obra era buena a pesar de todo y que todos los que señalaron errores se habían equivocado. Mi evaluación es que las razones del éxito son otras, que una obra puede caer en un vacío temático, seducir con recursos de golpes bajos, y convertirse por eso mismo en algo casi perverso por la confusión de valores que genera. Y, un factor importante, en realidad decisivo en el negocio, es

que el supuesto éxito proviene de las funciones en las escuelas y giras al interior del país. Las lecturas para estos contratos tienen en cuenta elementos diferentes al puro entretenimiento.

17. En una ocasión, la agencia que programaba la promoción para vender una enciclopedia propuso atacar a los padres con la culpa que naturalmente se sienten inclinados a sentir cuando creen que algo falta en la educación de sus hijos. En este caso, libros que no están en sus bibliotecas: “Esos agujeros son una negligencia muy grave para la educación de sus hijos. Repare inmediatamente esa grave falta con nuestra colección xxx”.

18. Personalmente en muchas temporadas de vacaciones me he sentido abrumada por la falta de tiempo y oportunidad para evaluar los espectáculos estrenados, haciendo malabares con los horarios simultáneos y corriendo de una sala a otra, mientras en la redacción del diario *La Nación* había disposición de publicar todo lo que se pudiera ver, o sea, se ampliaba el blanco disponible para los espectáculos infantiles. Llegaba un momento en que la angustia por la urgencia era casi insoportable: son los tiempos de más de 100 estrenos en Capital Federal. En todos mis años de profesión mantuve con absoluta inflexibilidad la norma para mí misma de presenciar el espectáculo en forma completa: no llegar tarde ni retirarme antes del final, lo que siempre ha significado elegir entre las opciones de ofertas simultáneas y correr riesgos de no ver nada en caso de que se suspendieran.

19. Pienso que es muy difícil tener la objetividad y el desapego necesarios para que se pueda aceptar una mirada crítica a un trabajo que se consideró terminado. En mi experiencia, tuve la alegría de recibir algunas respuestas que me decían que mis comentarios habían servido para reflexionar sobre algunos aspectos puntuales y los estaban evaluando. Por el lado de los creadores, esa es la mejor actitud.

20. Durante el Festival Internacional de Atina se realizaron varios talleres a cargo de profesionales extranjeros. El de dramaturgia, dictado por Suzanne Lebeau, prestigiosa autora canadiense, contó con una reducida concurrencia, integrada en su mayoría por docentes de la Provincia de Buenos Aires. Uno pensaría que tales oportunidades únicas serían bien aprovechadas, pero no resulta así. Es como que ya se hace demasiado sacrificio montando una obra, ¿cómo ir además a aprender?

21. Mientras reviso estas páginas, puedo decir que existe un premio regular, el de Atina, la Asociación de Teatristas Independientes de Teatro para Niños y Adolescentes. Es interesante, porque se dirige a la producción anual, y busca, dice, destacar valores en distintos rubros, sin declarar “mejores”, sino “los destacados”. Tiene un jurado de especialistas, y la mecánica no es muy clara, pero al menos se busca el estímulo.

22. Es muy poco y a la vez incierto lo que críticos o especialistas pueden hacer al respecto, ya que

no existe forma sencilla de hacer que un jurado dictamine sobre una cantidad tan numerosa de obras. Casi siempre quien debe actuar de jurado se siente partícipe de una injusticia de base, pese a que las intenciones suelen ser amplias y generosas aunque no lo sean tanto los premios.

23. En el año 2002, los organizadores del Premio María Guerrero, dedicado a premiar la acción teatral decidieron incluir el rubro teatro para niños. Pero se trataba de una distinción condicionada. En primer lugar, no había fondos para otro pasaje a España, que se entregaba a los dos primeros premios, ni para la estatuilla, que iba para los ganadores en cada rubro. De modo que se trataba de un comienzo, de un concepto honorífico, con el proyecto de poder ampliar categorías y entregar una medalla, alguno de estos años posteriores. Se nombró un jurado (honorario), que se desmembró posteriormente porque algunos de sus miembros cambiaron sus actividades y dejaron de ver teatro infantil en forma sistemática. El María Guerrero premia por temporada. Con ACE, Asociación Cronistas del Espectáculo, el mecanismo es más confuso: cualquiera de sus socios, que están relacionados de la manera más diversa con el espectáculo en general, que casi siempre solo ven teatro para niños cuando llevan algún nieto, puede votar. Se les solicita que si no han visto suficiente cantidad de obras para niños no voten en el rubro *infantiles*, pero muchos se consideran con derecho a votar qué les gustó aunque solo hayan visto el 5 ó el 2 % de la cartelera. De modo que los ganadores suelen ser las producciones más espectaculares de la calle Corrientes, con directores y/o actores conocidos en el teatro para adultos.

24. La dificultad radica en que como se subvenciona un proyecto (o parte de él) el resultado no puede ser controlado. Sin embargo, el auspicio (en este caso una ayuda económica) suele ser considerado como una recomendación.

25. En realidad, fue absolutamente barato.

26. Por ejemplo, es conveniente que la presencia de armas en el escenario, en un momento en que algún hecho dramático con armas involucrando niños haya ocurrido en el país, en alguna escuela, etcétera, al igual que incendios, catástrofes, y demás, cuando hay noticias cercanas en la comunidad de estos hechos, pero reales, sean presentados con un toque de lejanía (en el espacio o en el tiempo) para ser aceptados sin inquietar a los pequeños y a los adultos.

27. “En la sala”, define que principalmente me estoy refiriendo a espectáculos que se van a presentar en espacios abiertos al público, adonde concurren las familias. Pueden plantearse situaciones de conflicto de manera muy diferente si el espectáculo se dará en espacios reducidos, cerrados y con la contención de los adultos.

28. Ver el análisis de *¿Sabés silbar?*, *El dueño del cuento*, *Juan Calle*, *Fábula de Basilisa*, *la luz y el fuego*, *Derechos torcidos*, *El Nuevo*, *Caídos del mapa*, *Gamuza*.

29. Ver críticas a *Cebollitas* y *Peter Pan*.

30. Se incluyen, al final de este trabajo, dos cartas de saludo de Assiej, organismo internacional de teatro para la infancia y la juventud, en el Día del teatro para niños, en el que se habla precisamente de este dilema planteado.

31. Carlota Leuchter, bibliotecaria completamente dedicada a la estimulación de la lectura en los niños, maestra de bibliotecarios y animadores, solía decir cuando un adulto le preguntaba cómo elegir un libro para sus chicos: “No se preocupe –los tranquilizaba–, escuche su intuición: la clave es que al llegar a la última página, usted tenga una sonrisa. Entonces, está bien”. Una sonrisa, agregaría yo, “a veces no surge de muchas risas, y sí de algunas lágrimas...”.

32. Cómo se establece el vínculo y por qué confían es otro misterio.

33. Ver *Historia de un hombrecito*.

34. Su gran amistad con Ariel Bufano, lo llevó a establecer el Premio Ariel Bufano en Suecia del que se beneficiaron varios titiriteros argentinos.

35. Le Carroussel, compañía canadiense muy prestigiosa, que trajo obras a nuestro país.

36. El director Manuel González Gil, trabajó exitosamente con el grupo Catarsis, llegando verdaderamente a crear un estilo en el musical para niños pero luego no pudo sostener el equipo de actores, encontró que no podía hacerlo con otros, y que el camino de la producción era muy difícil, para ser a la vez rentable y abandonó el quehacer. Muchos otros, que lograron creaciones muy celebradas, también se alejaron, o cambiaron el rumbo.

Parte III
Análisis y
clasificación

Proponemos observar con cierto detenimiento una selección de espectáculos para niños estrenados en la ciudad de Buenos Aires independientemente de que hayan logrado sus objetivos implícitos o declarados. La intención es acercarnos a los mensajes que, consciente o inconscientemente, sus realizadores han transmitido y transmiten a los espectadores de corta edad. Aclaro que los espectáculos han sido escogidos solamente por su aporte a las líneas generales de este trabajo.

Código múltiple para comunicarse con el público

En general, cuando se habla de teatro para niños en nuestro medio, se alude al espectáculo infantil, abarcando teatro musical, de texto, títeres, títeres y actores, teatro negro, danza, mimo, mimodanza y circo, que incluye, especialmente, acrobacia.

Muchos espectáculos para niños de los últimos años, utilizan diversos códigos. De modo que hay que tenerlos en cuenta, además de reconocer que el teatro en sí es múltiple en sus aspectos estéticos, como dramaturgia, actuación, coreografías, juego, escenografía, vestuario, iluminación, videos, y efectos especiales, a los que tenemos que agregar, las artes circenses.

O sea que el actual espectáculo para niños recurre a muchas nuevas técnicas de actuación y de puesta, cuando sus recursos económicos se lo permiten, combinándolas.

Incluso ha cambiado mucho lo que era considerado transportable y lo que no, y la necesidad de equipos se ha transformado debido a los recursos modernos, especialmente los digitales. Cómo eso afecta la dramaturgia y la actuación es otro tema.

Nuevas técnicas que se insertan en el teatro para niños

1. Código circense. Es una moda de este principio de siglo, que por el momento va en aumento. Al rescatar al circo se logran varias cosas: por un lado, el espectáculo para toda la familia, por otro, una comunicación visual basada en la destreza que no necesita demasiada dramaturgia, a lo sumo, un guión como el ballet; puede incorporar efectos, luces, sonido, para una mayor comunicación visual, y en ese caso la destreza no prima como efecto de asombro buscado, está, más bien, al servicio de una historia mínima que se sugiere. También desde este lugar se recupera al payaso o *clown*, portador del humor y la ternura, quien en muchos casos resuelve el problema de la interpretación de un personaje. El *clown* se muestra jugando desde sí mismo para interpretar uno o varios personajes, y no necesita jugar a ser niño, es *clown* o payaso, con alma de niño. Por otra parte, es una puerta abierta para el humor. Y, lógicamente, si la propuesta es para el asombro, puede incorporar muchos efectos especiales con recursos modernos que se suman a la destreza, volcando en puestas coloridas y sorprendentes.

2. Proyecciones y videos. Las proyecciones y los videos se han incorporado en algunos casos para acompañar la acción, contar parte de la historia o transportarla a otros momentos del tiempo o lugares del espacio. Se complementan muy bien con los títeres, y con juegos en los que los actores atraviesan la pantalla.

3. Luces y efectos lumínicos. Siempre fueron muy importantes las luces para el teatro. Su poder se ha multiplicado y bien usadas producen cambios significativos en el escenario. Cuando se trata de títeres, su función es más específica aún, y en el caso de la luz negra puede lograr climas y efectos intrigantes. Hace falta decir algo más con respecto al tema de la luz: para los chicos la luz es el día, la seguridad, el estar despiertos, la vida. La oscuridad es la noche, la hora de dormir, la hora de los miedos. Esta realidad es importante para ellos, y se debe tener muy en cuenta cuando se oscurece una sala por alguna razón especial, o simplemente antes de comenzar la función.

4. Textos originales y adaptaciones. El teatro para chicos tiene una larga trayectoria en adaptaciones de cuentos de hadas, o cuentos populares. La adaptación, lógicamente se trabaja hacia su extensión, la edad del público, y la dramaturgia. En muchos casos, las versiones son correctas e interesantes, pero la dramaturgia es defectuosa. Este es un aspecto del teatro para niños en el que en nuestro país se nota mucha debilidad.¹ O se cae en largos monólogos o diálogos estáticos, o se da por supuesto que el espectador conoce la historia, o lo que no se explica genera un vacío que vuelve incomprendible el relato, o que modifica los contenidos y la intención.² La otra dificultad radica en que los textos originales suelen ser entonces más propensos a presentarse más crípticos, más complicados y faltos de sentido, y en general, sin motivaciones para que el espectador se identifique con ellos. Por supuesto, hay excepciones, como veremos en los comentarios analíticos.

Cuáles son los mensajes

Las tendencias observadas en un muestreo de los espectáculos para niños estrenados en Buenos Aires, independientemente de que hayan logrado como hechos teatrales sus objetivos implícitos o declarados, podrían permitir acercarnos a los mensajes que consciente o inconscientemente sus realizadores han transmitido y transmiten a los espectadores de corta edad.

Cualquier intento de clasificación rígido me resulta forzado y artificial. Los espectáculos comparten muchas características y se unen entre sí por líneas diagonales. Como esquema de trabajo los he agrupado en algunos casos por sus temas dominantes, en otros, por la estética elegida, en otros, por los textos que les han servido de fuente.

Si existe una posibilidad de trazar ciertas líneas de coincidencia y en ellas conocer qué se les está diciendo a los niños desde un teatro supuestamente suyo lo veremos después de conocer un poco las características de algunas realizaciones que han trascendido lo suficiente o son particularmente significativas para nuestra indagación.

Primer grupo. Ética

Mirada crítica y reflexión sobre hechos y derechos sociales, políticos o cotidianos.

En ocasiones, un espectáculo infantil busca “conversar” mediante los códigos teatrales, con los niños para compartir un deseo de cambio, una preocupación social, una rebeldía, una protesta, o un descubrimiento sobre lo que pasa y nos pasa. Muchas veces, la temática del espectáculo es un emergente de circunstancias políticas, sociales, científicas, morales que están sobre la mesa de los adultos. El espectáculo así concebido es una empresa valiosa y meritoria, porque los temas suelen ser difíciles de plantear a los niños, porque en general no es el enfoque más taquillero, y porque existe el riesgo muy grande de terminar haciendo la obra para los adultos, sobrevolando *por encima* de los niños. Son los trabajos que requieren mucho oficio y madurez emocional de parte de los creadores y los realizadores.

Dentro de una gran variedad, he elegido los siguientes temas eje:

- A. El derecho a la libertad
- B. El poder y su abuso. La corrupción
- C. Aceptando las diferencias

A. El derecho a la libertad. Las obras seleccionadas en esta sección son aquellas que generalmente denuncian injusticias y proponen cambios en los personajes quienes a su vez modifican las situaciones. La estética incluye con frecuencia la sátira, el humor, la picardía del payaso, como recursos para sugerir la protesta, y para aliviar tensiones. Son casos en los que el texto busca la complicidad del público tomando partido por el inocente, y desafía al poder totalitario que actúa injustamente.

1. *El dueño del cuento*

*Espectáculo de títeres y un actor, de Roly Serrano y Silvana Reinaudi, del grupo Asomados y Escondidos que dirige Silvana Reinaudi.*³

Argumento: El actor, Roly en este caso, intenta leerle al Perrito Rito (títere) un cuento. El cuento cobra vida en el retablo, con ciertas interrupciones de parte de Rito. Es la historia de un rey que ha prohibido la música, medida que luego extiende al habla y al canto. El Pollito, como no deja de piar, es encarcelado. A Rito no le gusta ese cuento, y decide cambiarlo. Junto con sus amigos, desafían al Rey manifestando, negociando, tratando de convencerlo, inventando trucos y artimañas y finalmente enfrentándolo y echándolo fuera del reino.

Estética: Con ingenio, situaciones de mucho humor y juego, la historia se narra con toda claridad. Se utiliza un retablo grande, tradicional, y a veces hay una silla donde el actor se sienta para leer el cuento. La técnica incluye varios títeres, en su mayoría de guante, pero hay títeres planos, papeles recortados, varilla y marote, y un actor que sale del retablo para conversar con el títere.

Análisis: El espectáculo es una perfecta síntesis entre una intención ideológica y un hecho teatral de alto nivel estético, que a la vez divierte y conmueve al público de todas las edades, llevándolo a identificarse solidariamente con los habitantes de ese reino, todos animalitos pequeños, en situación de indefensión igual que un niño o un pueblo. El humor está presente permanentemente, en las ocurrencias de los pequeños personajes, emparentadas con las fantasías de los niños, como en el caso en que Rito se hace invisible. Si bien para el adulto hay una clara alusión a experiencias sociales y políticas cercanas, para el niño quedan en el relato, como valores universales insertos en la parábola, para que las vaya aprehendiendo al crecer. Mientras tanto, están el juego, el conflicto, la lucha y la satisfacción de que seres pequeños como los protagonistas, fueron capaces de cambiar el final del cuento. Antes de irse, Rito le pregunta a Roly: “¿Y si el rey vuelve?”; “No sé”, dice Roly. “¡Ya sé –dice Rito después de pensar–, lo volvemos a echar!”.

No tiene este relato ninguna promesa de soluciones mágicas, fáciles o definitivas. Esa honestidad también demuestra un respeto hacia el niño. Y a la vez le está diciendo que entre todos podemos cambiar un cuento que no nos gusta, y que todos tenemos derecho a cantar. En las partes más duras de la

obra se recurre al extrañamiento: Roly sale del retablo, y vuelve a ser el actor amigo de Rito. Este asoma como títere para comentar la historia y, de esta forma, permite aligerar la carga emocional del momento y al mismo tiempo parece invitar a los chicos a identificarse con él, que puede salir de la historia y descubrir en sí mismo el poder para modificarla si algo está muy mal.

Si bien el tema básico del espectáculo es el derecho a expresarse y las libertades esenciales de cada uno, las secuencias aluden a otros valores, como solidaridad, acción en común, respeto por las individualidades, y denuncian los efectos del abuso de poder.

2. *Vivitos y coleando*

Citamos acá dos versiones con los payasos en Hugo Midón como protagonistas. Más adelante veremos en detalle su función y la relación con la figura de otros payasos en el teatro para niños. Estas dos historias, surgen de *Narices*. Los payasos de *Narices* celebran el despertar del teatro con el regreso de la democracia en 1984, y luego vuelven a estar con chicos y grandes, diciendo que pese a todo siguen *Vivitos y coleando* y que son *Locos re cuerdos* porque sobreviven en un mundo absurdo. Las obras, en su animada y colorida bohemia musical, defienden la identidad, la libertad, el derecho a jugar. He conservado gran parte de la crítica como fue escrita, porque también refleja un estado de ánimo desde la platea que es una respuesta, emociones que se condicen con el momento que se vive. En el primer caso, ya no están las ilusiones y la alegría de *Narices*.⁴ El humor es más irónico, hay protestas. En el segundo caso están más instalados la amargura y el desencanto. Pero los payasos con su inocencia y su ternura transmiten su fuerza y su porfía, defienden su identidad, su derecho a elegir, y allí se encuentran también con los niños.

Vivitos y Coleando 3 - La risa continúa

Libro: Hugo Midón; música: Carlos Gianni; coreografía: Doris Petroni; vestuario: Mónica Toschi; escenografía: Héctor Calmet; intérpretes: Favio Posca, Carlos March, Divina Gloria y Ana María Cores; con Diego Jaraz, Marina Svartzman y Víctor Vieyra; asistente de dirección: Irene Castro; puesta en escena y dirección: Hugo Midón, 1994.

Ya en la fila que hace la gente para entrar a la sala se puede percibir que la nutrida concurrencia al espectáculo está compuesta por seguidores de Hugo Midón, de todas las edades. Chicos que van a ver los payasos y jugar con sus ocurrencias, padres que van a escuchar textos que los involucran. Al decir de una observadora,⁵ hay una especie de *militancia* en el público que se reúne como en una ceremonia de iniciados. Lo lindo es que los iniciados son muchos, son todos los que tratan de sobrevivir en esta Argentina posmoderna que supimos conseguir.

Vivitos y coleando quiere decir, todavía con ganas de amar, sentir, cantar y tener amigos, todavía con ganas de criar chicos y tirar para adelante. Por eso, de alguna manera, esta obra parece una celebración de la vida y un homenaje a los que se atreven a continuarla, a cuidarla, y a crearla.

Tierna, juguetona y poética, es un registro de pequeñas grandes instancias cotidianas que están en el corazón de la gente sensible, joven de cualquier edad, a la que todavía le importan ciertas cosas. La bohardilla, ese lugar donde están los trastos viejos que esconden la magia secreta que solo adivinan los niños y los artistas y que los payasos despiertan, sirve de punto de encuentros y desencuentros, de disparador de juegos, bailes y canciones. Es allí donde se puede ser Cenicienta y príncipe o no, donde el romance y los equívocos tienen un porfiado combate, donde aparecen y desaparecen los *yuppies* con teléfonos portátiles y corazones vacíos, donde la publicidad se amalgama en un ritmo enajenado y envolvente, donde hay guapos y tangos, donde las cosas se prueban y se descartan hasta que se encuentran las que importan.

El espectáculo es una sucesión sin pausa de escenas, y estampas, articuladas con bailes y canciones, y algunos momentos especialmente destacables en la actuación. Aunque el desempeño de todos es muy parejo, arranca merecida ovación la secuencia que crean Favio Posca y Divina Gloria como Príncipe Azul y Cenicienta. También conmueve y

enternece el trabajo de Carlos March en su chaplinesco Pierrot. A Ana María Cores le falta un poco más de ductilidad, de entrega al juego para posesionarse de *Amarcor* su personaje, que también es una payasa.

El vestuario, muy distinto al de los anteriores *Vivitos...*, es divertido, delirante, absurdamente postmoderno, y dice con su lenguaje mucho de lo que los textos y las situaciones hablan. Pero descuida la interacción visual con la escenografía. Esta, a su vez, aparece como demasiado sólida y armada, y sin la versatilidad y dinámica que requiere el nido de los payasos.

Pero la esencia de este espectáculo se aloja en otra de sus dimensiones: las canciones. Es el texto de las poesías y la perfecta sincronización con la música que, además de ser muy linda es sugestiva y plena de acotaciones, lo que excluye a *Vivitos y Coleando 3* de toda generalización posible. Allí es donde Hugo Midón y Carlos Gianni muestran otra vez un gran consenso estético y donde Midón da rienda suelta a su vuelo poético, con ese humor tierno y juguetón que hace potable la sátira: el auténtico humor de los payasos.

Algunas canciones son como gritos de protesta (*Mucho, mucho cartel*) pero en su mayoría son confesiones (*Yo quiero ser yo, Solo sé que mi lugar es donde yo estoy*), desafíos de esperanza y vida (*No temas nada, voy a decir que la vida es lo que cuenta, Si necesito volaré, Haremos más puertas por calles desiertas y por cuanto escondrijo haya por conocer*), y también súplicas (*Sol, no dejes de salir todos los días*).

No puede resultar extraño, entonces, que se genere una militancia, que haya una importante franja de chicos y grandes que concurren a llevarse mucho más que diversión de buena calidad.

Es difícil responder a la inevitable pregunta de si realmente es un espectáculo pensado para niños, a menos que sea con otra pregunta: ¿importa?

Es evidente que el autor y director no se plantea una introducción al mundo infantil para hablar en su lenguaje de cosas de ese mundo. Habla desde el mundo y el lenguaje de la infancia, que todos conocemos y a todos nos sirve, para compartir sentimientos, alegrías, dudas, temores

que no tienen edad, tal vez de una manera que solo conversando con los chicos se puede porque exige el contexto y la contención de las cosas más íntimas y profundas. De allí, cada uno sacará lo que le sirva. Los más pequeños, tal vez el envoltorio, los detalles, y guardarán otras cosas para procesar después, los chicos grandes y los adultos, el variado contenido para reflexionar, hacer preguntas o sentirse representados.

Vivitos y coleando (nueva versión)

Libro y letras de las canciones: Hugo Midón; música: Carlos Gianni; coreografía: Marta Monteagudo; escenografía: Alberto Negrín; vestuario: Mónica Toschi; dirección musical: Carlos Gianni; diseño de luces: Roberto Traferri; intérpretes: Alejandra Perlusky, Gabriela Rosviar, Diego Bros, Diego Hodara, Jorge Maselli; dirección general: Hugo Midón, 2002.

Hace unos doce años estos personajes, payasos tiernos y juguetones que viven en una bohardilla y se arreglan con lo que encuentran, salieron a cantar y bailar la libertad, y sobre todo, a jugar y hacer constar su protesta. Entre las canciones emblemáticas figuraban: *No tenemos nada...* y *No va más*.

Hoy, después de que mucha agua ha corrido bajo los puentes del país y del mundo, suben otra vez al escenario, convocados por adultos de todas las edades que los vieron en antiguas versiones y que, como quien está tan confundido que se aferra a su osito de peluche, buscan en ellos y junto a sus niños un reencuentro con la ingenuidad y la pureza de la infancia, las cosas esenciales como la amistad y el amor.

Por todo eso, *Vivitos y coleando, nueva versión* es mucho más que un espectáculo infantil que se acaba de estrenar. Es también el retorno de una particular platea: algunas de las canciones que se vuelven a cantar aquí, especialmente las dos mencionadas arriba, fueron coreadas desde las butacas. También hubo palmas para otros temas.

No resulta sencillo sustraerse a este clima para poder evaluar qué pasa con el nuevo espectáculo y con este nuevo público infantil que ha sido convocado.

El juego musical

Tal vez la clave de este *Vivitos...* es que está firmemente instalado en el género de la comedia musical que Hugo Midón maneja tan bien. Su ritmo es ágil, las coreografías atractivas, la música de Carlos Gianni encantadora como siempre y los intérpretes se muestran bastante eficaces en su trabajo. El baile y el canto se combinan para dibujar escenas de humor, sorprender y divertir con piruetas de gran comicidad, decir cosas y expresar sentimientos cantando y bailando, logrando estampas muy celebradas por el público.

Y en ese sentido, los que están *vivitos y coleando* de hoy siguen siendo primordialmente, payasos. En ese juego, los chicos pueden entrar. También resultan divertidos para ellos el *sketch* de los zapatos (“no se puede andar por la vida con un solo zapato”), el de los espejos, (“los ojos son el espejo donde se mira la gente”), y un encuentro romántico (“yo sé por qué”). Hay otros temas que los dejan afuera: por ejemplo el de la canasta familiar y las cacerolas, el de La Cenicienta, y especialmente el de los piratas, hacia el final, que se hace un poco extenso y sin salida y que resulta muy amargo y doloroso por la indiscutible realidad a la que apunta. Tanto que, cuando los payasos salen al final y cantan la canción de apertura y cierre (“Vivito, vivitos, vivitos y coleando...”) uno necesita que retornen a su vestimenta de payasos, que no conserven los atuendos de piratas, uno quiere volver a la ilusión, la picardía y la ternura y no a la realidad del saqueo y el despojo. Tal vez por eso, cuesta tanto la comicidad.

La escenografía resulta un poco confusa, evidencia sin duda este abigarrado collage de cosas diversas que integran la bohardilla, pero incorporando ciertos objetos, de mucha presencia que no son usados. Algo similar pasa con algunas letras de las canciones. Sus palabras señalan hacia temas claramente actuales, pero solo como alusión, sin una incorporación poética, demasiado dispersos para poder procesarlos en un todo integrado.

La sensación final es que los payasos aparecen resucitados, sí, pero

aunque sonrían, no pueden desprenderse de la tristeza y el enojo, como si les hubieran robado algo de su magia, como si todavía no hubieran encontrado la clave para regresar al mundo de la infancia, del juego y de la verdad amable y desde allí hablar con los niños, sin mentirles, y sin estar tristes.

De todos modos, hay tantos ingredientes de gran oficio en el espectáculo, que el resultado estético es placentero.

3. Ilusiones y porfías

Espectáculo de grandes muñecos y actores a cargo del grupo Diablolomundo, integrado inicialmente por Carlos y Roberto Uriona, Miriam González y Perla Logarzo.

Argumento: La historia gira en torno a Fenelón, un payaso quien, como su patrón le prohíbe cantar, decide irse del circo. La Desilusión (personificada en un ser grotesco y desagradable) quiere apoderarse de él. Comienza a recordar la historia de su familia de actores y con cada recuerdo recibirá un elemento de su vestimenta de payaso. Su padre, su abuelo y bisabuelo aparecerán en distintas épocas de la historia. Fenelón, con todos los elementos símbolos de la profesión y los actos de valentía que ha heredado, lucha cuerpo a cuerpo con la desilusión y la vence. Y sale a hacer su trabajo, cantando.

Estética: Bien al estilo de Diablolomundo,⁶ se trabaja con actores y títeres de gran tamaño, música en vivo, actores que se transforman en manipuladores a la vista, y un desarrollo ritual, sin pausa, que le da al conjunto un gran impacto de belleza y poesía. Los títeres, los colores y los elementos escenográficos cambian con cada una de las evocaciones, con verdadera intención comunicadora.

Análisis: *Ilusiones y porfías* es una obra notable, que se merecía una extensa permanencia en cartel. De hecho lo ha estado, en clubes y sociedades de fomento, teatros y escuelas de la provincia de Buenos Aires, y en varias universidades, teatros y centros barriales de los Estados Unidos. Es una de las producciones más exitosas del grupo

Diablolomundo, un conjunto surgido y radicado en Lomas de Zamora, Buenos Aires. La obra pasó por varias etapas e incluso cambió de nombre. En un principio estaba basada en *El payaso y el pan*, de Roberto Espina y así se llamaba. Pero la necesidad de hacerle cambios –que el autor no aprobó– llevó a Diablolomundo a rehacer el espectáculo y darle otro nombre. El elenco estaba integrado por Carlos y Roberto Uriona, Miriam González e Iris Perla Logarzo.

Es interesante la forma en que se plantea la evocación de la historia familiar de Fenelón, payaso emblemático, abrumado por la presión del ambiente y en crisis de identidad. Primero recuerda a su padre, en un Buenos Aires viejo, en un tranvía, animando con su ternura de *clown* al gris grupo de hombres y mujeres que viajan al trabajo un lunes por la mañana, y se entregan a un juego de fantasía. La intervención de un policía los devuelve bruscamente a la realidad y el payaso es arrestado “por vagancia”. El otro antepasado es un comediante de feria en el Renacimiento que, por no ceder a la extorsión del militar a cargo, es acusado, junto a su compañía de robar al Rey, por lo cual son amordazados y encarcelados. La tercera evocación conjura a un anciano sabio en la Edad Media, que no acepta desdecirse de sus afirmaciones científicas a pesar de que una comisión de sabios y la propia Reina pretenden obligarlo. En este caso, es ajusticiado.

Además de la belleza de los grandes muñecos, la destreza para manipularlos y las condiciones actorales del grupo que ejecuta también música en vivo, el espectáculo convence de muchas maneras. Cada etapa tiene un estilo: en el tranvía, los títeres, grandes, de varilla, tienen largos y livianos ropajes que les dan un aspecto etéreo, de irrealidad. En el segundo episodio, son coloridos, caricaturescos personajes de la comedia del arte. En el de la Edad Media, el bellissimo muñeco que representa al alquimista y la enorme y exuberante Reina, sugieren un teatro más convencional. En los tres, la sátira y una ajustada comicidad alivian la tensión de lo que se está contando y permiten la risa junto a la comprensión de la tragedia. El final es optimista pero no mentiroso. Es

posible que Fenelón enfrente los mismos problemas que sus antepasados, pero no se siente solo, y ha encontrado fuerzas en su historia para seguir porfiando. De mucha fuerza e impacto visual, el espectáculo convence y conmueve con una dinámica ritual y deja imágenes que perduran. Este trabajo permite muchas lecturas, y desde los más chicos hasta los más grandes pueden disfrutarlo y tomar su parte. La muerte del alquimista ha sido muy bien elaborada: el muñeco, grande y corpóreo súbitamente es tomado y cargado por los actores caracterizados de soldados, y se transforma en una tela que cuelga de la cabeza y toma luego posición horizontal llevada entre varios con actitud ceremonial. Algunos espectadores harán la lectura completa, para los más pequeños será que simplemente se llevan el muñeco, otros entenderán la simbología cuando lo recuerden. Los autores simplemente dicen: “Estas son las cosas que nos pasaron y nos están pasando y siempre ocurrieron entre los seres humanos. El que quiere la libertad y la verdad puede tener que pagar un alto precio por ellas, pero vale la pena. Cada uno decide”.

Entre los valores que la obra defiende pueden señalarse el arte del payaso o del artista teatral, el derecho a que una profesión sea respetada y remunerada, la libertad de expresión, la poesía de la vida cotidiana simple, el valor de decir la verdad. La pequeñez del poderoso que abusa de su condición.

4. La leyenda de Robin Hood

Por el grupo de Titiriteros del Teatro San Martín. Dirigido por Adelaida Mangani y Tito Loréfice, 1995.

Argumento: Resulta lógico que en 1994 se haya pensado representar la historia del justiciero –que enfrenta al poder usurpado y reparte su botín entre los pobres– emblema de la reparación, el castigo al malo, y la victoria de los débiles que se unen alrededor de un líder. *La leyenda de Robin Hood* por El grupo de Titiriteros del Teatro San Martín cumplió un sueño de Ariel Bufano, de la mano de su viuda y de sus discípulos.

Estética: En esta versión se eligieron algunos recursos de la puesta que señalaban hacia la ideología, con un claro mensaje de crítica sociopolítica. Claro para los adultos, era posible que los niños percibieran el mensaje pero no todos la intención referencial a los tiempos históricos apenas superados en la sociedad argentina.

Uno de estos recursos fue la presentación simultánea de dos juglares relatores de la historia: uno, cortesano, contaba la “historia oficial”. El otro, del pueblo, refería la verdadera historia, lo que verdaderamente estaba pasando entre los campesinos y por ende, las hazañas de Robin Hood. A la lucha entre *buenos* y *malos* se añadía el ingrediente de la desinformación o, más exactamente, la tergiversación de los hechos y la propaganda.

También fue evidente que se buscó presentarla como una historia popular: había muchos títeres y muchos manipuladores, las escenas mostraban movimientos de grupos, e incluso en los momentos de humor, los acontecimientos eran colectivos.

Análisis: Más allá del “mensaje justiciero” en la intención de los realizadores y en la boca de los muñecos, el espectáculo transmite otro, desde su nivel estético: respeto por el espectador, belleza y oficio y la jerarquización del género.

En su realización, aparecieron algunas dificultades técnicas que probablemente conspiraron contra un éxito de público más continuado. Los títeres de varilla, son hermosos y sugestivos pero no permiten ser movidos con el ritmo que demanda una historia de acción y aventuras. También le faltó al texto –una adaptación de Mauricio Kartun–, la síntesis y la fuerza para transmitir el apasionamiento y la complicidad que sin duda produce esta leyenda. Los títeres, al quedarse como ilustradores del relato, mantienen una distancia de los sentimientos. Tal vez un buen trabajo de narración los hubiera acercado al público.

Esta obra se definió claramente en la defensa de la libertad de las clases con menos recursos, la corrupción del poder, los manejos delictivos por conseguirlo y la justicia como valor digno de ser defendido, aun con riesgo de la vida.

5. *El susto anda en la Luna*

Espectáculo de títeres y actores del grupo Bochinche dirigido por Susana Rivero y con la asistencia plástica de Susana Palomas, y la actuación de Susana Rivero y Héctor Beacon. En el Centro Cultural Buenos Aires (posteriormente C. C. Recoleta), 1994.

Otra versión en 2007, con la siguiente ficha técnica:

El susto anda en la Luna

De Susana Rivero, Susana Palomas y Héctor Beacon. Títeres, máscaras, escenografía y vestuario, Susana Rivero y Susana Palomas; música: folklore tradicional del Oriente, y canciones de ronda españolas y americanas; música original: Caen; actores titiriteros: Cecilia Albano, Matías Games, Gabriel Tortarolo y Susana Rivero quien tiene además la dirección general; producción: Claudia Rosa; espectáculo de títeres y actores con teatro de transparencias y teatro negro, títeres de guante, varilla y marote; en la Calle de los títeres.

Argumento: Clarineta es una payasa cautiva de un mago que le ha robado sus zapatitos amarillos y, con eso, parte de su identidad. La compañía del mago se establece al lado de un circo, donde hay un payaso Lucas, hechizado, que solo puede despertar si recibe un beso de amor.

Clarineta se hace amiga de los personajes del circo. Le cuenta la historia de sus desventuras a Patas Largas, el payasito del circo (un títere), y este relato dará lugar a escenas de mucha magia, con distintas técnicas, como teatro de transparencias, luz negra y siluetas. Finalmente, ambos payasos vencen sus miedos y logran recuperar los zapatos. El payaso recibe su beso, y despierta. El final es a todo circo, mostrando la destreza de los dos payasos.

Estética: De mucha belleza visual y variedad de técnicas, como actuación, títeres, teatro de siluetas, teatro negro.

Análisis: Varios elementos hacen de mucho valor esta pieza: el rescate de los elementos mágicos, la fantasía, el juego, un despliegue perfecto de técnicas visuales y, finalmente, una historia de aventuras, coraje, amor y desafíos, donde el mensaje está al alcance de todos, sin necesidad de explicaciones. El hecho de que Clarineta venza su temor, enfrente al mago que la esclaviza y logre la libertad y pueda seguir junto a su enamorado es un mensaje de libertad muy profundo, porque está sutilmente entretejido en la historia y la acción dramática. En su momento, puede considerarse que este espectáculo fue un

proyecto valiente, por la cantidad de recursos técnicos utilizados y el alto grado de profesionalismo invertido. A la compañía le resultó difícil mostrarlo en forma regular porque sus necesidades no aceptaban cualquier sala y su costo complicaba la financiación.

B. El poder y su abuso. La corrupción. En esta categoría se observan algunos espectáculos muy relacionados con el tema anterior, pero que aplican más el énfasis en pintar al poderoso y sus abusos como si la necesidad fuera muy fuerte para los autores. El uso de la sátira es muy importante y el mensaje es claro para los chicos aunque pueden sentirse un poco ajenos (como “eso le pasó al otro, adulto malo”) lo que no significa que se desinteresen, por el contrario, toman partido con entusiasmo. En cambio, para los mayores es muy claro.

1. El Gato con botas

Espectáculo escrito y dirigido por Hugo Midón, con música de Carlos Gianni, y la interpretación de Favio Posca y elenco.

Argumento: En términos generales es la historia del Gato con botas, de Jacques Perrault, aunque en una versión libre. El viejo molinero, a punto de morir deja por herencia al mayor el molino, al segundo la mula, y al tercero el gato. El joven no sabe qué hará con tan poco, pero el Gato le promete ayuda. Le pide un ropaje adecuado, y con eso sale a buscarle solución a su amo. Cuando la princesa pasa por el camino, lo hace sumergirse en el agua y clamar por ayuda. El Rey y la princesa lo recogen y llevan al palacio. El Gato lo presenta como el marqués de Carabás. El Gato se adelanta a su paso, y hace que campesinos y animales digan que las tierras le pertenecen al joven, mediante promesas y amenazas. Todo esto pone muy incómodo al joven molinero, que finalmente confiesa la farsa, lo que pone en evidencia los manejos del Rey y del Gato que deben huir. El molinero y la princesa serán felices habiendo dicho la verdad, y porque se aman.

Estética: Como en general ocurre con los espectáculos de este

director, se trata de una comedia musical, con buena música, canciones interesantes por su letra, y excelentes coreografías. La sátira y el humor están todo el tiempo presentes. La escenografía es vistosa, evoca lugares y escenas de la época de los palacios medievales, y los bailes, especialmente del protagonista tienen un desarrollo intenso, con mucho ritmo y destreza.

Análisis: Su análisis interesa por los caminos que toma esta versión del cuento de Perrault. El Gato, magníficamente personificado por el actor Favio Posca, resulta un personaje que no solamente engaña sino que explota sin reservas la corrupción del rey, los funcionarios y poderosos, a la vez que se aprovecha de la ingenuidad de los más débiles, a beneficio de su amo, el joven molinero, pero también para satisfacer sus propias ambiciones. Es, eso sí, absolutamente leal al objetivo de lograr para su dueño la necesaria riqueza para que pueda casarse con la princesa de la cual se ha enamorado.

El joven molinero, a su vez, es un personaje totalmente débil y la princesa, muy boba. Pero ambos se aman, y logran estar juntos eligiendo el camino de la vida sencilla. El molinero quiere ser honesto y termina confesando la farsa, la princesa, al rebelarse contra su padre, pone en evidencia la falsedad de la pompa palaciega y la corrupción de sus negocios. El Gato es finalmente denunciado y condenado, pero Rey y Gato huyen, como ocurre con los sinvergüenzas en la vida real.

Para los chicos hay un cuento, por demás entretenido y divertido, bien actuado y con un excelente despliegue visual. Es difícil pensar que se preocupen por algunas contradicciones, como el hecho de que el protagonista de las aventuras, el verdadero héroe, resulte ser el que hace trampas y deba huir. Pareciera que la vuelta de tuerca que tiene la historia, tomando el camino de una lógica conectada con la realidad, buscara decir que aunque los corruptos huyan, los simples pueden encontrar el amor y la felicidad fuera de ese circuito. Para eso, sin embargo, faltó dibujar con un trazo más atractivo a los depositarios de los valores, que con su apariencia débil, no son buenos candidatos para convertirse en héroes y ser emulados.

2. Huesito Caracú, el remolino de las pampas

De Hugo Midón; música, dirección musical y arreglos vocales: Carlos Gianni; escenografía: Alberto Negrín; coreografía: Doris Petroni; vestuario: Renata Schussheim; iluminación: Roberto Traferri; intérpretes: Gustavo Monje, Laura Silva, Daniel Zaballa, Florencia Aragón, Diego Reinhold, Marcelo Albamonte, Nicolás Villamil y Gustavo Adrián Álvarez; dirección: Hugo Midón.

Argumento: La acción transcurre en el campo, en nuestra provincia de Buenos Aires. Huesito vive con sus padres, sencillos y trabajadores en un rancho que tiene problemas porque no le llega la luz. Hay un empresario mafioso que niega la luz a los campesinos que no pagan un soborno. El hijo del empresario desea para sí a la novia de Huesito y trata de tenderle una trampa para robársela. Dentro de lo convencional de la historia, hay música, bailes y humor.

Estética: El espectáculo está planteado como un musical, con bailes y canciones, la escenografía evoca lo gauchesco, lo mismo que el vestuario. En ese sentido hay un cierto realismo poco frecuente en este director. El humor juega un papel importante, está bien dosificado y subraya el conflicto. La música, muy buena, con ritmos folklóricos argentinos.

Análisis: La historia plantea una situación clara de maltrato y opresión por la prepotencia del poder. Similar a los relatos de teatro gauchescos del circo criollo, excepto que como es para los niños, los afectados son una familia. Señala la corrupción, el miedo, la lealtad, el coraje, además del toque romántico. También alude a las alianzas entre el poder político, el económico y el policial, y la dificultad que tiene la gente común en encontrar justicia. Como la solución llega y los buenos triunfan, la platea puede irse satisfecha y con esperanza. Es una obra comprometida, que señala una situación real en el campo, que evidentemente el autor conoce de cerca, pero que puede proyectarse a otros lugares y que ha volcado a una fábula muy equilibrada y coherente.

3. Blancacienta

Interpretado por alumnos del taller de teatro de la escuela de Alejandra Boero en Andamio '90, escrito por Darío Luchetta; dirigido por Silvina Katz y Darío Luchetta.

Argumento: Juega con la mezcla de cuentos clásicos: *Cenicienta* y *Blancanieves*, con alguna referencia a *La Bella Durmiente*. Además de madrastras malas, un espejo muy sincero y hermanastras estúpidas, hay en el relato un Primer Ministro muy corrupto que negocia el casamiento de Blancanieves, una Reina ambiciosa, un Príncipe enamorado de Cenicienta y un Leñador que ama a Blancanieves.

Estética: Se apoya en las actuaciones que tienen mucho desenfado, fresca y cuidadosa marcación. La escenografía consta de tres enormes libros de cuyo interior salen y adonde se esconden los distintos personajes, que se buscan y chocan. Evidentemente, se supone que la platea conoce los cuentos. Hay sátira, humor, y el vestuario acentúa el ambiente de palacios príncipes y princesas.

Análisis: Al pasar de un cuento a otro los enredos se vuelven muy divertidos para quienes conocen las historias, sazonados con el dibujo casi feroz del corrupto negociador del reino. Es un espectáculo para chicos grandes, adolescentes y adultos en el que el juego está en cambiar las cosas con un toque satírico. Pero también los más pequeños se divierten con las confusiones, aun sin percibir la crítica a los juegos de poder que se valen de las personas y sus sentimientos.

4. Los hijos del juglar

Interpretado por los integrantes del taller de teatro Andamio '90; con libro y dirección de Silvina Katz y Darío Luchetta; libro: Darío Luchetta; música: Mónica Santa Ana y Carlos Diener; escenografía y vestuario: Adriana Estol; diseño y realización de títeres: Paula Ransenberg; entrenamiento en acrobacia y malabares: Mariano Llona; intérpretes: Manuela Amosa, Johanna Braña, Damián Ducan, Diego Faturos, Eugenio Erretegui, Sol Fustiñana, Pablo Cruises, Julieta López, Pablo Luchetta, Francisco Lumerman, Lucía Marquez, Bruno Milani, Pedro Ortiz, Lisandro Penelas, Florencia Rosemblit; dirección: Silvina Katz y Darío Luchetta; teatro Andamio '90, Paraná 660, 2000.

Argumento: Los hijos del juglar cuya estatua está en la plaza, cuentan su historia y cómo él fue asesinado por denunciar a reyes corruptos. Se proponen defender la plaza para que siga siendo de todos ya que se anuncia que ha sido privatizada.

Estética: Con el estilo de la comedia del arte, y el juego de los cómicos de la plaza, estos juglares convierten la sala en una gran plaza y atraen al público con sus juegos, malabares, acrobacias, mientras narran la historia de su padre. Se utiliza la narración, los títeres y la actuación dentro de la narración.

Análisis: La presentación juglaresca, que se ve muy auténtica, le da mucha animación y colorido al relato, sin quitarle su dramatismo. En síntesis, la historia es una cruda relación de injusticia, maltrato y crimen, un atropello a la libertad individual y a la libertad de reunión y de expresión. La estética utilizada transmite un mensaje importante dentro del contenido. Todo el accionar circense de sus juglares con su alegría, su juego, su humor, hasta cierto desparpajo, simboliza la libertad de las personas como pueblo. La plaza se convierte en un espacio emblemático: no se debe enajenar, se debe defender pues les pertenece a todos. Por eso los hijos del juglar se arriesgan para defenderla. Y así consiguen que otros vean su reclamo y lo apoyen. El espectáculo defiende el derecho a la libertad de todos. Y en efecto, el mensaje está mejor especificado en los códigos teatrales de la puesta y la actuación, que en los relatos o los diálogos, que no tienen el mismo vigor ni la misma capacidad de comunicación.

5. *Cebollitas*

Espectáculo para niños; autores: Enrique Torres y Daniel Dátola; intérpretes: Andrés Vicente, Carlos Moreno, José María López, Jorge Troiani, niños y niñas; música: Cristina de Giacomi y Carlos Nilson; escenografía: Roberto Domínguez; realización escenográfica: Augusto Grimaldi; iluminación: Eduardo Coria; vestuario: Andrea Boquete; director: Víctor Stella, 1997.

Una decoración convencional le da marco a la historia. El escenario es alternativamente una cancha de fútbol, un vestuario del club, y la vivienda de los entrenadores: una casa de categoría y un conventillo. De manera ingenua y desprolija, se establecen las antinomias: los *cebollitas* son pobres, honestos y buenos, juegan bien al fútbol y son ingenuos. Los *powers*, rivales clásicos, son ricos, corruptos y no tan buenos jugadores. Hay niñas revoloteando en el secundario papel de observadoras del conflicto, con algunas incursiones románticas.

Planteado de esa manera, y evidentemente asumiendo que la platea conoce muchos elementos de la historia que se desarrollan en la serie de la televisión, poco a poco la sala se va convirtiendo en una especie de hinchada, que tiene el privilegio de observar lo que pasa entre partidos.

Y de eso se trata: de un partido que los protagonistas pierden porque el juez ha sido comprado, de las ganas de estos mismos chicos de ganar el próximo que es definitorio, y de todas las artimañas ideadas por sus oponentes para arrebatárselos el triunfo, de mala manera.

El espectador asiste a los diálogos de los niños con sus entrenadores, donde se despliega el contraste moral entre uno y otro grupo.

La malicia de los *powers* llega hasta secuestrar a un pequeño integrante de los *Cebollitas*, que es atado y arrojado en un rincón de un sótano mientras se reclama el precio de su rescate: la victoria del partido.

Pero ocurre que el niño puede pedir ayuda a un duende que mágicamente lo libera, y lograr que sus compañeros lo dejen participar del encuentro, pese a su corta edad. Nuevamente el duende interviene deteniendo e invirtiendo jugadas de los *malos*, y por supuesto, los *Cebollitas* ganan. Pero, como su entrenador quiere las cosas justas, lo deciden por penales.

Como espectáculo teatral, la pieza es lamentable. Los diálogos tienen como función principal resumir y aclarar gestos, por las dudas no se entiendan, cosa que sin duda ocurre por las limitaciones del libro y por la mala actuación de los intérpretes.

Pasa lo mismo con el resto de los códigos teatrales: la escenografía y el vestuario, apenas funcionales, carecen de creatividad, casi no hay otros juegos, ni momentos de humor, y la poesía está totalmente ausente. Hay algunos momentos sensibleros para la veta lacrimógena del público, y eso es todo.

El remate es que los niños intérpretes salen a saludar con algunas pelotas que patean a la platea, la que hace esfuerzos lamentables por apoderarse de ellas (en especial los adultos).

Realmente preocupa que adultos y niños puedan atreverse a un desempeño tan pobre sobre un escenario, en la seguridad de saberse

amparados por la servil condescendencia de quienes se han acostumbrado a verlos diariamente en la pantalla chica. Y realmente preocupa, pero eso es otro tema, que los espectadores que hacen largas filas para conseguir entrada y consumen los artículos que se llevan de recuerdo, estén colocando sus necesidades afectivas en un producto y en personajes tan mal dibujados, de dos dimensiones.

Se puede concluir observando el fenómeno, que no se trata en verdad de un espectáculo teatral, sino de una especie de fiesta de amigos, de importante peso para los bolsillos de quienes pagan la entrada, pero que en su mayoría parecen salir contentos, satisfechos de haber encontrado lo que fueron a buscar.

Lo triste es que alguien, arriba o abajo del escenario, pueda llegar a pensar que de eso se trata el teatro (para niños o para grandes).

Observación: Confieso que al ir a buscar esta crítica y releerla me sorprendió haber casi olvidado esta experiencia, y reviví con bastante intensidad (tal vez quienes la lean ahora lo perciban) un disgusto rayano en el enojo, una especie de angustiada impotencia por tener que soportar la entrega de un material tan malo y el lamentable remate de parte de la platea. Pensaba ignorar este espectáculo, porque estaba interpretado por niños,⁷ pero el hecho de que se hiciera en el teatro Ópera, en plena calle Corrientes, en vacaciones de invierno, y enfrentando una de las versiones de *Chiquititas*, que se presentaba en la vereda de enfrente en otro gran teatro me obligó a ir a verlo. Fue una de las pocas calificaciones “Malo” que puse. Y no me parecía suficiente. De todos modos, alguna sensatez debe haber corrido por allí, porque no duró mucho, afortunadamente. He reproducido el comentario tal como lo redacté en ese momento (y creo que no sufrió tijeras), porque creo que es suficientemente descriptivo. En realidad, como muestra, es imperdible: el libro, malo, la utilización de estereotipos que son absolutamente prejuiciosos por no tomarse el trabajo de delimitarlos correctamente, la solución mágica no prevista y apareciendo de la nada como “ayuda”, en un contexto realista.

C. Las diferencias: aceptación, integración y discriminación.

Encontramos en algunos espectáculos una búsqueda de maneras de señalar la discriminación y buscar un reconocimiento de que las diferencias son válidas y aceptables, e incluso, enriquecedoras. En realidad no hay muchos casos, y en general, la defensa es pobre, tímida o poco integrada en la historia; la solución suele llegar con demasiada facilidad, sin el esfuerzo de superación que siempre requiere el problema. Esta generalización no excluye las excepciones.⁸

1. *Cyrano*

Espectáculo escrito y dirigido por Claudio Hochman,⁹ estrenado en el Teatro San Martín, sala Casacuberta, 1993.

Argumento: La interesante versión presentaba una plaza adonde distintos grupos de actores iban a representar, precisamente el *Cyrano* de Rostand. Discuten su derecho a ocupar la plaza y cautivar al público y finalmente acuerdan hacer una parte cada uno. Por último, se van mezclando al ayudarse mutuamente, y terminan constituyendo la “gran compañía de la plaza”.

Estética: La historia de *Cyrano* se desarrolla en los fragmentos de las actuaciones, con distintas técnicas de representación: danza, teatro callejero, teatro clásico. Todo esto se despliega con un humor desopilante, mucho ritmo, música en vivo. El autor y director juega con los contrastes estéticos de cada estilo, los mezcla, y va construyendo otra historia con los personajes que son miembros de distintas compañías. Con mucho humor, las distintas estéticas contrastan y a la vez se muestran igualmente válidas. Es muy interesante el manejo del espacio que en todo momento se dibuja como en un ballet.

Análisis: En realidad, la verdadera historia es la de los actores y bailarines que buscan su oportunidad para presentar su espectáculo y deben aprender a compartir. Se resisten primero, pero finalmente van encontrando alegría en la posibilidad de integrarse a la vez que el espectáculo se enriquece con el aporte de todos. Bella, conmovedora y con una comicidad muy lograda resultó una experiencia inolvidable capaz de transmitir mucha ternura y respeto por el otro, distinto a uno.

2. *Cyrano de Bergerac*¹⁰

Versión libre de de Manuel González Gil del texto de Edmundo Rostand, para un actor y titiriteros; interpretada por Hugo Arana, Magdalena Cernadas, Laura Córdoba, Miguel Rur, Daniel Spinelli, Rony Keselman, Miguel Angel Solá y Marzenka Nowak. Música de Martín Bianchedi; vestuario y escenografía de Alberto Bellatti; arreglos musicales de Gerardo Gardelín; diseño de esgrima de Juan Gavajda; realización de títeres de Roberto Docampo; producción: *Errare Humanum Est*; puesta en escena y dirección general: Manuel González Gil, 1995.

Argumento: El guión se ciñe bastante a la historia de Rostand, presentando a Cyrano, este hábil y famoso espadachín, consumado poeta, enamorado en secreto de Roxana, una joven que es su prima. Ella se siente atraída hacia Cristian, un joven tímido e ignorante, que es incapaz de escribir una buena carta de amor, cosa que a Roxana le interesa mucho. Cyrano lo ayuda. Cristian es enviado a la guerra y la joven trata de que Cyrano lo preserve del peligro. Sin embargo, Cristian comprende que en realidad Roxana está enamorada del amor de Cyrano reflejado en las cartas y se expone al fuego enemigo. Cyrano mantendrá su secreto hasta el final, cuando debido a una emboscada, muere en brazos de su amada que lo reconoce como el autor de las cartas.

Estética: El actor/narrador, con mucho encanto y presencia en el escenario, va contando la historia y deja lugar para las distintas escenas protagonizadas por los títeres, mientras él mantiene su papel de Cyrano. Los títeres son de gran tamaño, mucho atractivo y la escenografía los rodea de importante realismo en cuanto al ambiente.

Análisis: Pese a que el actor y el director, en diversas notas periodísticas insistieron en que la obra aborda el tema “aceptar lo diferente”, refiriéndose a la discriminación que supuestamente sufre Cyrano por el tamaño de su nariz y su fealdad, otra cosa se desprende de la acción y de los personajes. Precisamente este *Cyrano* es un buen ejemplo de la diferencia que hacen al mensaje intencional, la manera en que se despliega la acción, y sobre todo, los rasgos que dibujan al héroe.

Cyrano es poderoso, es un hábil espadachín, reconocido poeta, es temido y seguido con admiración. Si bien su nariz es monstruosa y

repelente, resulta fascinante y se olvida con el enorme desborde de su personalidad. Otra cosa ocurre con el bello y joven Cristian, quien sufre por su dificultad para satisfacer a Roxana, de quien está tan enamorado. Ella a su vez aparece como caprichosa, superficial (aunque se deja fascinar por la belleza de la poesía) casi tonta, a tal punto de que resulta difícil entender por qué tantos hombres se rinden a su belleza. Como es la única mujer del espectáculo, no es un buen modelo femenino.

Tal vez, el mensaje que se podría encontrar en esta historia, tal como puede verse en la puesta teatral, es la falacia de esos supuestos “sacrificios” y renunciamentos por amor, como el de Cyrano, quien, al final, por autodiscriminarse y ocultar sus verdaderos sentimientos, engaña a Roxana y es responsable indirecto de la muerte de Cristian, además del prolongado sufrimiento por ese amor negado entre él y su prima.

Roxana, al no saber que Cyrano la ama, y que Cristian la adora –pero no sabe de hermosas palabras– no puede elegir, o probar si es capaz de amar a un ignorante. La verdadera discriminación acá parece estar marcada sobre el pobre Cristian, buen mozo y galante, pero inculto, también un “diferente” quien es el que realmente insiste en que Roxana ama a Cyrano, y se niega a seguir intentando una relación con ella basada en el engaño.

3. *Tomí*

Libro y dirección de Andrés Básalo; espectáculo teatral a partir de un episodio de *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain; intérpretes: Hugo Olivera, Florencia Peña, Jorge Rotondo, Adriana Dicaprio, Marcelo Bucossi, Alexis Rodal y Gustavo Sardi; diseño de escenografía y vestuario: Lucía Trebisacce y Carlos Bustamante; música: Roberto Apeseche, 1995.

Argumento: La anécdota es un incidente de tipo policial; las sospechas caen sobre el sujeto equivocado, mal mirado por su condición de alcohólico. Los chicos –los amigos de Tom– reúnen otra información y aclaran el hecho. Mientras tanto, entran en juego escenas de competencia entre ellos, como la discriminación a una nena, precisamente la hija del hombre alcohólico, que vive sola en la calle. Los

modales de esta niña contrastan con los de otra, de distinta posición social, muy refinada y prejuiciosa. También hay actitudes negativas en el celoso primo de Tom. En sus interacciones los niños aprenden a respetarse y se ayudan.

Estética: Es un espectáculo teatral neto, en el que la historia se desarrolla a partir de diálogos y acciones. La anécdota capta la atención de la platea, y los personajes se perfilan de forma interesante. En algún momento la tensión decae, porque la palabra pesa, se acumula porque hay muchas cosas que explicar, pero hay suficiente fuerza en la acción y en el contenido de la historia para superar esos momentos, a los que además equilibran los otros elementos teatrales.

Análisis: *Tomí*, en la versión de Andrés Bazzalo –que es bastante libre pero que mantiene las anécdotas más recordadas del libro–, reemplaza a Huck Finn, el amigo desamparado de Tom por una chica, Kuki, igual de traviesa, solitaria, intensa y carente. Este personaje le permite al director ahondar en el tema del niño y sus abandonos, y poner también sobre el escenario otro aspecto de la feminidad, junto al romance.

A diferencia de la mayoría de las propuestas para los chicos, *Tomí* es una obra de texto, con algunos cortes musicales que son en realidad interesantes nexos. Hábilmente equilibrados, los momentos de bailes y canciones no interrumpen en absoluto la acción y son capaces de crear climas de fuerte apelación emotiva, sin caer en la sensiblería. Esto es muy difícil de encontrar en el espectáculo infantil, y jerarquiza el producto, a la vez que hace más convincentes los mensajes que la obra propone sin necesidad de moralejas.

Aquí todo es muy sobrio, muy medido, y no faltan los momentos de humor. El aporte de la música merece destacarse, por su valor en sí misma, y por su acertada acotación de los climas de la actuación, que tiene momentos de humor, suspenso, y juego. Es un uso muy brillante y muy profesional del teatro como expresión no solo de arte, sino de sentimientos y convicciones.

El resultado es una experiencia equilibrada y armoniosa. Y entre todos

los que trabajaron en ella, lograron darle una especie de textura entre inocente y traviesa, tierna y juguetona mediante el tratamiento de esos personajes, que aparecen como seres simples, todos un poco niños, héroes de la cotidiana tarea de vivir y convivir.

4. *Franky o Frankenstein, el monstruito*

*Espectáculo teatral con libro basado en la novela de Mary Shelley; adaptación y dirección Eduardo Pavelic; realización grupo Juglares; intérpretes: Armando Zaire, Patricia Corsánego, Omar Cortizo y Fabián Vena como Franky.*¹¹

Argumento: Un descendiente del Dr. Frankenstein regresa al castillo a revisar las notas de su antepasado. Allí se encuentra con Igor, el jorobado que fue su asistente. El Frankenstein contemporáneo encuentra las notas y quiere seguir con el experimento. Finalmente, logra dar vida a un ser extraño, una especie de niño robot. Una nena vecina que entra al laboratorio lo descubre y se hace amiga de este monstruito. Le enseña a hablar, a caminar, a bailar. En medio de estos juegos aparecen dos sujetos que quieren sacar provecho del *fenómeno*. Después de varias secuencias de tono policial, los chicos eluden a sus captores. Al final, la nena se va, después de intentar explicarle a Franky que él no puede ser un compañero para ella, porque son *diferentes*. Franky se vuelve a su cámara de laboratorio para desaparecer, preguntando *por qué, por qué* estas cosas le pasan a él. Todo al final es un sueño del Dr. Frankenstein. El epílogo muestra a otra nena parecida a la amiguita de Franky, que llama al castillo y se encuentra con un niño, otro vecino, muy parecido al niño del sueño y se van a jugar juntos.

Estética: Este es un espectáculo donde la historia se cuenta a través de los códigos teatrales, especialmente la acción y el diálogo, con un buen apoyo de la escenografía, el vestuario y las luces. Muy bien dirigido, muy bien actuado, es convincente, crea suspenso y divierte con el humor. Varias situaciones de comicidad, con *gags* al estilo del cine mudo, contrastan con el aspecto tenebroso de la mansión, abriendo un espacio para el humor negro. Son escenas de mucho rimo y comicidad, y

rupturas que alivian la tensión, sátiras tipo historieta sobre el género.

Análisis: Muy equilibrado, el espectáculo no tiene rajaduras. El doloroso grito de *¿por qué? ¿por qué?* de Franky es el cuestionamiento a la ciencia que no mide las consecuencias de sus experimentos. En ese sentido, el autor se libra hábilmente de la tentación de una resolución fácil. Aunque se trate de un sueño, el doloroso grito del pequeño monstruo queda planteado y lleva al Dr. Frankenstein joven a renunciar al experimento. Por otro lado, esos dos niños “normales” que se encuentran y se van a jugar juntos proporcionan el alivio para una sonrisa necesaria. La amistad de Franky el monstruito y su vecinita muestra cuánto puede hacer una relación entre seres diferentes: hay humor y ternura en la forma en que él trata de aprender a moverse y actuar como ella le enseña. Y la ruptura lo enfrenta con el valor de reconocer el hecho de que hay diferencias insoslayables, y que es posible buscar en otro lado lo que se necesita. El espectáculo también pone en cuestión todo tipo de experimentos genéticos, a la vez que señala los prejuicios hacia aquellos que, por circunstancias que no eligieron, son deformes en su estructura o aspecto. Es una buena manera de acercar este tema a los chicos dentro de un auténtico entretenimiento.

5. *La familia Frankenstein*

Comedia musical de Horacio Rubino, con dirección de Gustavo Garzón y el atractivo de las actuaciones de Maurice Juvet, Georgina Barbarossa, Fabián Gianola y elenco, 1996.

Argumento: Los esposos Frankenstein quieren un hijo y llaman al Dr. Frankenstein para que, con la máquina les fabrique uno. Él lo hace, pero algo sale mal y el muchacho resulta “normal”, no monstruoso. Esto es vivido como una tragedia por los padres, que luego aprenden a aceptarlo, a la vez que el hijo los acepta a ellos.

Estética: Es bastante convencional. La casa de los Frankenstein muestra gustos acordes con su condición de seres que aman el lado oscuro. Recuerda un poco a las caracterizaciones de *Los locos Adams*. Se trata de teatro musical, con momentos de música y canciones. Pero lo

más importante es la actuación, que es la que lleva la historia.

Análisis: El espectáculo es entretenido, apoyado en el juego. La idea de aceptar lo diferente está clara, y el absurdo de que sea a la inversa de lo que comúnmente se plantea abre una línea de reflexión además de divertir. Pero apenas se trata de un enunciado. No hay situaciones reales de rechazo de unos y otros, todo es muy suave, dosificado, como demasiado cuidadoso, y en ese sentido, no es mucho lo que se dice realmente sobre el tema. En realidad, los personajes no han sido trabajados en profundidad y, salvo en algunos casos donde un actor con mucha experiencia como Maurice Juvet le da encanto, no sobresalen ni convocan complicidad en el público. Las complicaciones que surgen de la absurda situación, son divertidas, y al contar con buenos actores, esto se explota bien. Le falta un poco de fuerza y agilidad al diálogo. Hay un problema, que a veces se evidencia en las versiones satíricas: es posible que muchos niños no entiendan la ironía, y hasta que no vean mal al hijo como “normal” porque no han visto a la familia como “anormal”. Los chicos, en general aceptan a los personajes de fantasía, (y muchas veces en la realidad también) como son, sin pensar que no *calzan* en un contexto. Pueden manifestarse más curiosos, pero el rechazo generalmente proviene del adulto.

6. *La travesía de Manuela*

Espectáculo de títeres; libro y dirección: Ana Alvarado; escenografía, títeres y vestuario: Lelia Bamondi; música original y dirección musical: Cecilia Candía; diseño de luces: Ana Alvarado y Lelia Bamondi; realización técnica: talleres del teatro General San Martín; elenco: María Pía Videla, Mabel Marrone, José María Rivero, Román Lamas y Alejandro Arzijeovich, 1994.

Argumento: Manuela es una chica común y corriente del barrio, que, como la mayoría de los niños, es controlada y criticada por los adultos vecinos. Un día se le despierta el don de transformar en realidad las cosas que dice, en especial cuando hace comparaciones. Cuando la gente toma conciencia de esto, se moviliza el aparato comercial que la lleva a la televisión. Como un animalito raro, queda cautiva de los

manejos publicitarios de un canal y la ambición del público de ese programa, que la usa para tratar de cumplir sus sueños. Manuela escapa, y llega al reino de los narizudos. El joven príncipe la ayuda. Pero hasta allí la ha seguido el ambicioso conductor del programa, que urde una trampa ayudado por los consejeros del reino, preocupados porque el príncipe se muestra enamorado de la pequeña plebeya.

El viento –la gran amenaza de este pueblo– los ataca. La intervención de Manuela revierte la situación.

Estética: Es teatro de títeres con muñecos de tamaño casi natural, manejados a la vista y escenografía acorde. Se trata de un interesante y atrapante trabajo de técnica e interpretación que crea perfectamente la ilusión requerida.

Análisis: El espectáculo, que desarrolla con bastante ritmo una historia interesante, tiene importantes momentos de aguda crítica al mal uso de la televisión y de la cámara con el público, a la explotación de los niños por parte de los adultos, y a la falta de respeto y ternura que le hacen tan difícil a un niño crecer con libertad. También señala, en forma sutil pero a la vez comprometida las trampas de la discriminación. Para decir estas cosas se vale de la historia y de la actuación de los títeres que encarnan los personajes que protagonizan la historia

La sátira al trato que reciben los niños en los programas televisivos es excelente, aguda y recibe una clara y espontánea respuesta del público infantil, al que en ningún momento intenta manipular con estímulos directos. Hay que puntualizar, sin embargo, que en algunos momentos la intención se hace obvia, la dimensión de los personajes se define y acentúa con palabras más que por hechos. O sea, la moraleja aparece enunciada...

La historia es un poco compleja, y algo recargada de elementos diversos que compiten por el centro de atención: por una parte la “travesía” de Manuela, escapando de las garras del programa de televisión y la ambición de la madre, algo bastante realista y por la otra este encuentro con un país de fantasía. En ese momento de la historia se produce una confusión, una especie de defasaje especialmente respecto a Manuela y el

príncipe: ellos son dos niños, pero están por casarse, tendrían que haber sido liberados para jugar, y en cambio se les demanda actitudes de responsabilidad adulta.

Se trata y esto hay que destacarlo y le da enorme mérito, un contundente alegato en defensa de la niñez, y por extensión, de la inocencia y la desvalidez. Los chicos espectadores también entienden el “mensaje” de la historia. Pero lo malo para ellos es que no reciben elementos para protegerse en sus vidas reales, ya que Manuela, para mal y para bien, tiene sus “poderes”...

7. *El Nuevo*

Teatro para niños con libro de María Inés Falcón; dirección: Carlos de Urquiza; intérpretes grupo Teatro de Buenos Aires, 1998 y ss.

Argumento: la acción se desarrolla en la escuela, en el aula. Los protagonistas son tres niños. Dos, seguros, fuertes, afirmados, prolijos. Otro, el “nuevo”, es evidentemente más pobre, tiene menos educación en su hogar, pero intenta hacerse amigo de sus compañeros, sin lograrlo en un principio. Después, cuando el niño falta a clase por algún problema, se preocupan y lo integran.

Estética: Está encarada con cierto realismo, aunque convocando a la imaginación con símbolos y señales. Sin cambio de escenario, con escenografía y utilería adecuados. El vestuario es el de los niños de la escuela pública, todos tienen guardapolvos blancos. Pero el “nuevo” lo tiene en mal estado.

Análisis: El espectáculo tiene buen ritmo, y la historia se cuenta en una acción que se apoya en los diálogos que la van adelantando. A través de estos diálogos conocemos a los niños, nos vamos dando cuenta de los problemas del nuevo alumno, y vemos la evolución en la actitud de los otros chicos. Dentro de esa economía y sencillez, la obra tiene un excelente equilibrio, y con humor y las actuaciones plantea problemas y soluciones en relaciones y sentimientos derivados de los prejuicios, y, lo que es importante, a nivel de los chicos.

8. Historia de un pequeño hombrecito

Versión libre de Hugo Álvarez a partir de la versión teatral de Tomas von Brömssen y Lars Eric Brossner, del cuento de Barbro Lindaren; por el grupo de teatro Mascarazul; intérpretes: José Cobrana, Claudio Martínez Bel, Vanesa Buceta, María Laura Pavicich; teclado y dirección musical: Fabián Kessler; escenografía y vestuario: Jutta Luprich; dirección general: Hugo Álvarez, 1999.

Argumento: La historia es simple y de hondos contenidos: un hombrecito, un hombre simple, muy limitado en sus posesiones, que vive en la calle, muy tímido, intenta relacionarse con la gente que pasa, sin éxito. Es dulce, amable, pequeño, y muy inocente: como un niño chico. Sus intentos de relacionarse, indecisos y torpes, fracasan. Hasta que llega un perro. Allí se desarrolla un intercambio de señales de afecto y aceptación, pasando previamente por la desconfianza y el recelo, hasta que el juego va estableciendo una relación, y de ella parece surgir un vínculo, que poco a poco se afianza. Todo va bien, hasta que aparece un tercero, una niña, que cambia el equilibrio, primero con gran desazón del hombrecito, luego con aflicción de parte del perro, hasta que surge una solución.

Estética: El espectáculo, que trabaja especialmente el gesto y apenas da la entrada a algunas palabras para ir hilando un relato, o subrayar un momento con una exclamación, atrapa a su platea con el trabajo actoral.

Tanto el hombrecito como el perro, que son quienes llevan el peso de la historia, se expresan magníficamente con su cuerpo.

Además, se valen para crear climas o avanzar en la acción, de objetos de mucho peso comunicativo en lo cotidiano: balde, toalla, cepillo de dientes, baúl, frazada, que por su presencia reiterada con intención ritual, dan el engarce y los *leitmotifs* a una especie de partitura gestual. La música juega un papel importante, logrando con sus efectos y climas, una muy interesante narración paralela.

Análisis: El hombrecito, tan dócil y obediente, que se lava la cara y cepilla los dientes todas las mañanas, es patético en su búsqueda de afecto, y emociona tanto cuando resignado espera, sentadito sobre su baúl, como cuando obtiene sus logros.

Sin golpes bajos pero con intensidad en los sentimientos, lleva al espectador hasta la esencia misma de la soledad, el abandono, y la necesidad absoluta de consuelo y reconocimiento. Sobre todo de ser reconocido, de contar y valer para alguien, de ser visto por el otro.

El lenguaje teatral es muy expresivo y a la vez, sutil. En el ámbito despojado del escenario, en el silencio casi completo de los gestos, todo se potencia, y la narración apasiona. Hay recursos interesantes, como la escena en la que el hombre y el perro van al mar (o río) a pescar, y el hombre se hunde en el agua y es rescatado por el perro. En este caso, la situación se revierte, y termina siendo una divertida aventura. Simple, poderosa, básica, la pieza permite lecturas en varios niveles, conmueve a los adultos, interesa y divierte a los niños, y queda flotando en la mente y las emociones, con material para procesar.

Segundo grupo. Impacto visual

Espectáculos que utilizan gran despliegue visual y de efectos. Animación y participación del público. Presentan vínculos con programas de la televisión con actores o de dibujos animados.

Sin que esto los descalifique *a priori*, los espectáculos que analizamos en esta sección son muestra de aquellos que surgen primordialmente de un objetivo comercial: deslumbrar, entretener, estimular las emociones al máximo, buscar alianzas con figuras reales o imaginarias que importan a los niños, a través del cine, la televisión, publicaciones, juguetes, para tener éxito de taquilla, lograr contratos para giras. Los contenidos se publicitan como buenos y sanos (solidarios, ecológicos, morales, didácticos) lo que no siempre se cumple pero siempre es el “gancho” para que una maestra o directora de escuela se interese. Los recursos más frecuentes son la inclusión en el elenco, de figuras conocidas de la televisión, mucha música con ritmo de danza, coreografías que cubren todo el espacio escénico, efectos visuales,

vestuarios fastuosos, escenografías importantes, efectos visuales técnicos modernos, animación y sobre estimulación sensual y afectiva de la platea, algún tipo de participación directa y condicionada del espectador, diálogos con el público que anudan compromisos de lealtad con los intérpretes, incluso premios. Se utiliza el gran poder evocativo de la imagen, dando por sentado que los fragmentos entregados serán unidos por la fantasía del espectador. Ni siquiera se necesita redondear los trabajos ni completarlos prolijamente, porque hay un imaginario trabajado por el género que sirve de base. Puede dudarse en considerarlos verdadero teatro. Se trata en todo caso de juego, animación, divertimento, fantasías en las que si bien el espectador participa en forma vicaria, no tiene posibilidad de crear, sino que se trata de acertar sobre la base de consignas ya dadas o de la facultad de adivinar.

1. Rejugadísimos

Espectáculo creado por Cris Morena; elenco de adolescentes; texto de Gustavo Barrios y R. Lecuona; música de C. Nilson y C. de Giacomi; coordinación artística: Marisa Divito; escenografía: Marina; ambientación: Valeria Ebel; diseño de luces: Mario Contreras; vestuario e imagen: Alejandra Boquete; asistente de dirección: Alicia García Brandi; dirección general y conducción: Cris Morena; invitado de honor: Sergio Denis; actuación especial: Liliana Pécora. 1994.

Argumento: En general, no hay un argumento, aunque sí un tema que sirve de pretexto. Suele ser como es aquí, el amor, la atracción física, y el sentimiento que desborda en las canciones. En resumen, se trata de un recital en el que hay varias escenas que permiten una atracción visual y una introducción al tema de la canción.

Estética: Tiene formato de comedia musical, con canciones y bailes, mucho cambio de vestuario, como un desfile de modas que incluye lencería, sonrisas, simpatía, una buena iluminación, efectos visuales y música que crean distintos climas, dando una impresión general de lujo, de superficie sensual acabada.

Análisis: La invitación está cargada de sentimiento y dice: “Te necesitamos a vos... para soñar, para reír, para cantar, para bailar, para crear

un puente de energía que nos lleve a la alegría”. Reiteradamente, desde el saludo, la presentación de los temas, los breves intercambios de los intérpretes o los diálogos de la conductora con la platea, este famoso “puente de energía” es mencionado y buscado.

Los artistas reclaman el afecto y la fuerza del público para existir; el acento está puesto en el movimiento, el ruido y sobre todo, en cierto erotismo. Desde ese lugar se estimula y se procura la devolución. En general, la ingenua y excitada platea adolescente responde con entusiasmo, gritos, pañuelos que se agitan, manos que se extienden para tomar la mano de un cantante, mensajes en papelitos que caen al escenario sin duda con leyendas de afecto, fotos, besos y –se cuenta– algún número telefónico.

El amor es mencionado con insistencia en este espectáculo, que en lo visual está perfectamente sincronizado. Pero importa destacar que el aspecto del amor que se menciona está subrayado en todo momento por el tono sensual y erótico de las canciones, los bailes y las coreografías que generalmente concluyen con la seducción y la entrega.

Los números se suceden teniendo como protagonistas a cada uno de los jóvenes que reciben la adoración de su público y que son presentados, por la conductora con frases del tono de: “¿Quieren que Luciano les acaricie la piel con una canción?”.

Cada uno tiene su estilo y crea su clima y atrae a su grupo de admiradoras. Lo mismo pasa con las niñas, que también representan distintos tipos de definición de lo femenino, siempre en el plano de la sensualidad.

Muy bien controlado en su carga, el “puente de energía” sigue funcionando con las pilas de intérpretes y público, sin que aparezca el menor atisbo de alguna otra cosa que una sexualidad refinada y cuidadosamente dosificada.. El monotema insiste, machaca, subraya, va y viene como una lanzadera tejiendo la trama cuyos hilos ya se habían tendido en la fila de espera, cuando se vendían y compraban remeras, gorros y vinchas con los nombres de los ídolos de turno, fotografías, binoculares y otros recuerdos más.

Ese consumismo parece ser parte del rito, símbolo de la adoración, oblación para merecer el sentimiento, la emoción, la “energía”.

Es una lástima que teniendo acceso a tan enorme caudal de espectadores juveniles, tan entregados, vulnerables y abiertos no se tome conciencia de la enorme responsabilidad de despedirlos con algo que realmente les sirva..

Lo que no satisface, precisamente, reside en la forma en que se ignora lo que pueden proponer otras áreas de la vida (la intelectualidad, la creación artística, el trabajo, la amistad, el estudio, los afectos familiares, la socialización solidaria) como si la propia estima, la autovaloración solo fuera posible con la sensualidad y el erotismo, con una linda figura, con ropa linda y breve como si las emociones a flor de piel representaran lo único valioso del mundo adolescente. Es, pareciera, una forma de fomentarles una dependencia afectiva y una confusión con respecto a los valores (que para algunos chicos pueden parecer totalmente inalcanzables) que los vuelve muy vulnerables, y los lleva inevitablemente a buscar respuestas donde no van a encontrarlas.

2. La familia de colores

Espectáculo musical de Reina Reech con su interpretación y elenco. Con la participación del conjunto Los Prepu.

Estética: Sin un hilo conductor, las escenas son independientes. Queda la impresión de la música fuerte, la energía del baile y los colores, la figura central de la *vedette* Reina Reech, como modelo a imitar, especialmente por las mamás. El vestuario de la conductora es esencial.¹²

El ritmo y el movimiento son detalles muy cuidados, como expresamente lo manifestara la protagonista/conductora en una entrevista: “Los chicos que me vienen a ver son muy chiquitos. Son inquietos, no pueden seguir una historia. Para ellos es muy importante el efecto visual, por eso me ocupo de que la iluminación y los movimientos sean importantes. Valorizo las coreografías, que en este espectáculo tienen un ritmo impresionante, y los juegos acrobáticos, para los que contraté a Los Prepu, no solamente por su humor, sino por la forma en que se mueven en el escenario. No quiero que la acción se demore por contar una historia. Tiene que ser vertiginosa y siempre cambiante, para que los chicos en todo momento estén viendo una imagen nueva. “Como yo no puedo saltar, tienen que hacerlo los demás” (en ese momento estaba embarazada).

Análisis: Este espectáculo muestra total coherencia con lo que afirma su realizadora, el objetivo es lograr que los niños se queden en el teatro durante la función; no interesa tanto lo que reciban o se lleven.¹³ Como con todos los espectáculos, aquí se evidencia el concepto que los realizadores tienen del niño y de lo que necesita. Para esta producción, importan el ritmo y los aspectos visuales, pero se puede decir que todo se desarrolla en dos dimensiones. Hay luces, efectos y simpatía: hasta humo y hamacas que bajan hasta el escenario. Pero el vacío no se va. Porque no interesó llenarlo. Lo que podría hacernos pensar que lo importante es lo que deslumbra. Una vez que el efecto se apaga, queda la insatisfacción.

Esta insatisfacción es la que presiona sobre los chicos y los grandes a la salida, y los lleva a procurar los objetos que supuestamente tienen la magia que no se supo conseguir en la función. Es casi histórica la demanda de muñecas, cassettes, afiches, vinchas y camisetas. Hay que tapar un agujero emocional con algo. Y los niños, que de alguna manera toman lecciones de lo que les sucede, se están preparando para vivir en dos dimensiones; por un lado, cuidando las apariencias, y por el otro, satisfaciendo los vacíos emocionales con el consumismo.

3. Chiquititas¹⁴

Espectáculo musical con texto de Cris Morena, también responsable de la producción y dirección general; con Michel Brown, Hilda Bernard, Romina Yan, Trinidad Alcorta y Alberto Fernández de Rosa; también: Carla Méndez, Agustina Lecuona y Violeta Astrada, como duendes; elenco de niñas y elenco de niños; música de Carlos Nilson y Cristina de Giacomi, 1996.

Argumento: El *show* arranca con la animación de Michel Brown que despliega gran desenvoltura en el manejo de la platea, cierto encanto para tratar a los chicos, con lo que establece de entrada un vínculo seductor que a mitad del espectáculo será renovado.

La cortina se abre y un telón de fondo imitando cielos azules, nubes flotantes y mucha luz presenta a las Chiquititas, quienes se referirán a un tesoro que “está dentro de cada uno, que es nuestra propia luz, el ángel de la guarda, que encontraremos si interpretamos las señales de nuestro corazón”.

El juego escenográfico y las coreografías sugieren un plano de fantasía e imaginación que es bruscamente cambiado por la presencia de Carmen, una autoridad, que pasa dando órdenes mientras bajan los cepillos y las palas para hacer la limpieza.

Otros cuadros servirán para que algunas de las niñas se proclamen pobres –cosa que no se ve– y reclamen afecto, consuelo, tener un papá o una mamá. La receta es siempre la misma: el ángel de la guarda y el corazón. También aparece la amistad solidaria, como un toque de afecto, ya que no hay historia.

En algún momento las niñas se disfrazarán y jugarán, aparecerán los niños como compañeros de juegos, siempre como a escondidas de algún ogro.

Típicos personajes de teleteatro, las nenas parecen solo saber hablar de sentimientos y emociones, que se cristalizan y exacerban, como si eso fuera todo, el corazón es muy nombrado, y el ángel de la guarda, la solución para todo.

Estética: Se trata de una comedia musical, con escenas de bailes y canciones y nexos que hacen avanzar la historia, con una anécdota muy simple. Coreografías, vestuario y efectos tienden a hacer cuadros visualmente amables, y crean climas de suspenso.

Dentro de este contexto que está muy bien trabajado desde la producción, los planos visuales, los efectos e inclusive todo el aparato de comercialización que reitera las imágenes como clave, sorprende descubrir las puntas de otro nivel de mensaje totalmente diferente.

Como sucede en general con espectáculos que hacen una temporada en el teatro escapando de la televisión, este supone un público seguidor, que sabe de qué se trata y que ha concurrido principalmente a encontrarse con lo mismo, pero en vivo. “En vivo” quiere decir sonido fuerte, animación en el estilo de “¡Hola!”, “¡No escucho!”, “¡Más fuerte”, “¿Se acuerdan?”, “¿Quieren?”, además de palmas y estribillos.

Análisis: Generalmente los *shows* de *Chiquititas* tienen argumento. En esta versión la historia que sirve de nexo a los cuadros musicales se ocupa de las dramáticas vidas de las pequeñas huérfanas en un orfanato dirigido por una rígida mujer. A pesar de este marco trágico, las niñas se ven juguetonas, alegres,

llenas de energía. Todas sus conversaciones giran en torno a los secretos de los adultos, líos amorosos, especulaciones sobre los posibles padres, y, algunas escenas referidas al abandono, sobre todo la ya conocida canción que habla del “corazón con agujeritos”.

Entretejida con esta aparentemente candorosa historia que desgarr sentimentalmente los corazones (en especial los de los adultos), se trabaja y juega con el despertar de las sensualidad, las emociones y sentimientos frente al otro sexo en una verbalización y exteriorización difícil de imaginar a los 11 ó 12 años, que invade la intimidad y el pudor infantil y púber. Con una especie de mágico envoltorio en corazoncitos, flores, juegos y sonrisas infantiles, el toque para despertar el erotismo antes de tiempo, ponerle nombres que no le corresponden y crear una nueva dependencia emocional del público muy joven está allí para quien lo quiere ver. De todos modos, lo que aquí señalamos como grave, importa aclararlo, no es la mención de las emociones que vienen con el despertar de la sexualidad, sino su manipulación, esa torpe invasión a la intimidad del niño, exponiéndolo sin necesidad y sin cuidar sus consecuencias.

Una de las niñas más grandes interpreta en una canción su fantasía romántica con respecto a un amigo. La escena produce incluso cierta incomodidad ajena por el chico que hace de mudo *partenaire* de esta nena tan intensa, que relata con palabras de adulto emociones de persona adulta. Se pasan por alto en esta secuencia el pudor y la reserva juveniles y se le otorga a una criatura una demasiado temprana autoconciencia para definir lo que le pasa. No hay una justificación dramática desde el libro para incorporar esta deformación en el contexto.

Otro momento desconcertante se produce con una canción de Michel Brown, hacia el final. El texto, reiterado, dice claramente: “Te imagino, desnuda, frente a mí, me imagino, desnudo, frente a ti”. No está claro de qué desnudeces habla y a quién se lo dice, pero en el ecenario está rodeado de nenas. Sin discutir la pureza del amor físico, la pregunta es más bien cuál es la razón de esta invasión en terrenos tan privados y sensibles para todos, pero especialmente en lo tocante a los niños. La otra pregunta es ¿no existen realmente otros temas para conversar con los chicos? También es posible que

mis oídos adultos se equivoquen, y la canción hable de la absoluta confianza del encuentro sin reservas entre dos espíritus, de desnudar el alma. ¿Podríamos entenderlo así? ¿Se tratará de algo comprensible para los niños?

Entonces muchos dirán: “Los niños no lo entienden, se puede dejar pasar”. ¿Pasa?

El público infantil se muestra en general bastante pasivo, deslumbrado tal vez por el aparato visual, en contraste con los adultos, especialmente mamás, que participan entusiastamente de las consignas.

4. *Chiquititas II*

Espectáculo musical con libro y dirección de Cris Morena; diseño de escenografía Omar Aranda; dirección musical: Rocky Nilson; imagen y diseño de vestuario: Susana Pérez Amigo; escenografía: Silvana Gustozzi; arreglos y dirección musical: Gerardo Gardelín; con proyecciones en 3D; intérpretes: Patricia Sosa, Romina Gaetani, Iván Espeche; elenco de niños y niñas, 2000.

Argumento: En esta nueva aventura teatral, las “chiquititas” y los “chiquititos” se proponen recuperar un parque de diversiones clausurado y en venta, que se llama Ilusiones. En el oscuro y siniestro lugar habita un fantasma, con el rostro desfigurado cubierto con una máscara, a la manera de *El fantasma de la Ópera*. Este hombre que sufre y quiere morir resultará ser el padre de uno de los niños pero es milagrosamente curado por su amor a Luz, la gitana.

Estética: Sobre esta línea argumental se tejen los cuadros en los que los chicos bailan y cantan coreografías y canciones.

La estética visual que rige la escenografía y el vestuario (especialmente este último) es pobre, descolorida, poco imaginativa. El espectáculo prefiere deslumbrar con destellos, luces, humo, vuelos sobre la platea. Un agregado novedoso (aunque definitivamente no nuevo): habrá unos pantallazos en 3D, para lo que el público recibe los correspondientes anteojitos. Un cartel luminoso indica cuándo usarlos y cuándo dejar de hacerlo. En ese momento, en la gran pantalla aparecen dibujos que se redondean dando impresión de volumen. Una secuencia visual, por ejemplo, es telón de fondo de una canción de amor de dos adolescentes, mostrando flores gigantes en

voluptuosos abrazos. La otra, algo más apropiada para los chicos, muestra la vertiginosa recorrida en los juegos mecánicos del parque, por los chicos, sensación que se logra transmitir visualmente, aunque sólo puede situarse en el nivel de un efecto más.

Análisis: En ningún momento los personajes adquieren alguna carnadura que los individualice. Como figuritas de cartón de un juego, se colocan en sus lugares y son “los malos”, “los buenos”, “los tristes”, “los tiernos”. Tampoco los efectos especiales son suficientes para convencer al público de que allí se desarrolla una historia, al ser tan escasos y poco convincentes la actuación y la composición dramática. Las cosas son dichas, no mostradas y hay muchos parches que no se ajustan a la línea argumental, sin duda porque buscan el contacto con el público más allá de cualquier propuesta que pueda comenzar y concluir sobre el escenario.

5. *Chiquititas III*

Libro: Cris Morena; elenco: Agustina Cheri, Gastón Ricaud, María Rojí, Omar Calicchio, chiquititas y chiquititos; música: Carlos Nilson; imagen y diseño de vestuario: Susana Pérez Amigo; dirección musical y arreglos: Gerardo Gardelín; diseño de escenografía: Juan Roust, Jorge Ferrari y Adriana Maestri; diseño de puesta de luces: Fabián Stekelorum; coordinación artística: Marisa Divito; dirección general: Cris Morena, 2001.

Argumento: La malvada Lidia anuncia que arrebatará a los niños su posibilidad de tener sueños, secuestrando a la joven Mili y sumiéndola en un letargo que la alejará de la realidad. Los *chiquititos* y *chiquititas* reaccionan y buscan despertar a su amiga venciendo (al igual que en otras ocasiones, o en la tira) a la feroz antagonista. Todo lo que aparece luego en el escenario tomará la visión de sueños con los que los niños tratan de entrar al mundo onírico de Mili, y una o dos apariciones de “la mala” para recordar que se trata de una batalla de sueños.

Estética: Apoyado en el motivo característico, que ya es una especie de logo, de neños y neñas de caritas sonrientes y mirada ingenua, que saltan del televisor para ofrecer un entretenimiento en el teatro, el espectáculo toma la estructura de un gran videoclip con despliegue en la

escenografía y los efectos, incluyendo la ilusión tridimensional de una pantalla gigante que crea laberintos, túneles, agujeros negros refulgentes al mejor estilo de la ciencia ficción y promete una aventura emocionante.

Análisis: El espectador se encuentra con mensajes polivalentes, cuyas posturas no siempre coinciden entre sí, pero que de todas maneras movilizan a la platea juvenil y adulta aparentemente por su fuerte impacto visual y tal vez por estímulos emitidos fuera del espectáculo al que el público ya está condicionado.

En algunos casos puede suponerse que los códigos se apoyan en antecedentes de la serie de televisión, porque muchos niños y adultos –especialmente mamás y abuelas– reconocen tanto las melodías y letras, que para los demás son ininteligibles, como a los personajes, de los que esperan ciertas conductas.

En otros momentos es obvio que se apunta a estimular zonas sensibles y más expuestas de la emoción juvenil con un bien armado enfoque sensual finamente calibrado. Tal vez esto explique la fascinación con que el público sigue las estampas románticas interpretadas por parejitas de actores preadolescentes vestidos como adultos, con el *playback* de canciones que son como un murmullo. Los niños y niñas que actúan, con sus rostros claros, su concentración en las coreografías, su pura intención de moverse de acuerdo a lo marcado, aportan su fresca inocencia pese a que no son espontáneos. No importa que canten o bailen algo que no les es natural, afortunadamente siguen siendo niños.

Pero lo que cantan, lo que bailan y lo que visten se configura en un todo para referirse solamente a enamoramientos, atracción sensual, despertares del cuerpo, con gestos y palabras de adultos. Camas, divanes, camisones, *déshabillés*, las gasas y sedas para las niñas, y los trajes formales para los chicos, pasan magníficamente montados en escenas deslumbrantes, con mucho humo, colores pálidos y fondos difusos para dar ilusión de nubes y sueños.

El aparato de deslumbramiento visual está supuestamente armado sobre la débil y lineal trama que de tanto en tanto es recordada con los impresionantes efectos, la ilusión de coloridos laberintos y planos sobrenaturales, el vestuario

magnífico de María Rojí.

En realidad, en todo esto no hay nada de “chiquitito”. Nada que tenga que ver realmente con la niñez. El espectáculo es serio, solemne, no hay aventura verdadera, no hay diversión. No hay juegos de chicos, travesura, falta el tejido de la amistad, las palabras sencillas, los pequeños descubrimientos cotidianos, las acciones en grupo. Y falta, lo que es para reflexionar, una relación más sana con adultos más normales.

Y eso es todo: proponer desde las imágenes que la vida interior sólo se defiende soñando sueños románticos, que lo más importante es enamorarse sin crecer en otros aspectos de la vida y la personalidad y que la infancia se debe dejar bruscamente, saltando etapas, buscando imitar emociones del adulto.

No parece que al público de esta obra le importen demasiado los efectos visuales que logra la novedosa pantalla gigante, que no es suficientemente aprovechada para desarrollar la historia que se plantea desde un argumento más enunciado que tenido en cuenta.

El espectáculo termina siendo un reencuentro con emociones vicarias que no cierran en una historia para llevarse de vuelta a casa.

La seducción está en las apariciones de las parejitas de niños y niñas que se reconocen como personajes del programa (o sus equivalentes). Es la sensualidad halagada por la imagen, es la fantasía cabalgando en emociones: solo eso. Ausentes sin aviso, se extrañan ingredientes básicos de un buen espectáculo: una buena historia, humor, poesía, una buena actuación, una música memorable, el disfrute de algo que tal vez no deslumbró los ojos pero que, con su autenticidad, dure un poco más que un efecto técnico.

6. *El Reino del Revés*

De María Elena Walsh; actuación de Fabián Gianola y Anita Martínez, con La Murga de María Elena, integrada por Juan Bautista Carreras, Leandro Aita, Javier Davis, Facundo Pires, Fernando Montejo, Analía Riamonde, Cecilia Roche, Mariana González, Marcela Figini, Rosiana Fraschina y Miguel Mendoza (percusión); escenografía: Daniel Feijóo; dirección musical: Martín Bianchedi; arreglos musicales: Gerardo Gardelín; vestuario: Alejandra Espectro; coreografía: Mariana Paz y Carolina Pujal; diseño de luces: Daniel Feijóo y Rubén Pires; entrenamiento de murga: Rubén Espiño; dirección: Rubén Pires, 2005.

Estética: Es un *show*, conducido por Gianola y Martínez, quienes se integran a los distintos cuadros presentados por la murga, que lleva un colorido vestuario y se acompaña con objetos de divertido diseño. La música de María Elena Walsh, cuenta con arreglos de Gerardo Gardelín. El cuidado está puesto, además del respeto por la obra original, en el ritmo, suficientemente veloz para avalar el disparate. Muchos cuadros son escenificados por apariciones fugaces de algunos integrantes de la murga, en un auténtico cometido de ilustración.

Análisis: Resulta muy acertada la manera de establecer el código de humor desde un escenario donde se percibe que todo el mundo se divierte. La acrobacia, los juegos, los saltos y el absurdo vestuario de la murga subrayan los contenidos de las canciones que inmediatamente se apoderan de la emoción y la nostalgia del adulto y divierten a los niños. Lo bueno de este espectáculo es que partiendo de la calidad de un material que los adultos conocen y que podría no estar actualizado, modernizan su presentación mediante la murga, sus juegos circenses, su gracia, destacan la intención del disparate y el humor mediante los códigos visuales, la simpatía de los conductores y las actuaciones, y cantan textos que tienen más de una lectura.

7. *El castillo de Barney*

Producción y adaptación argentina, Paula Algamiz; dirección: Miss Peny Wilson, 2006.

Argumento: Barney, el dinosaurio púrpura de la televisión, emprende un viaje con sus amigos hacia el castillo de un rey joven, que ha perdido su corona y está muy triste por eso, como si hubiera perdido su identidad. El dinosaurio y su comitiva atravesarán un bosque encantado, con algunas trampas y enemigos al acecho. Pero lo superan, y encuentran la corona, que llevan al palacio, convenciendo al rey de que debe ocuparse de su reino.

Estética: Diálogos, música amable, cambios de escenografía, iluminación, máscaras (estas son imitaciones de los rostros de los dibujos de la serie y permiten su identificación) y proyecciones son los recursos

utilizados para crear una ilusión bastante completa de que los personajes de la pantalla están en el escenario y tienen una aventura.

Análisis: Generalmente, este tipo de espectáculo se propone crear la ilusión de un encuentro “en vivo” con el personaje que el niño ve diariamente en su casa a través de la pantalla de la televisión, y al que considera su amigo. Cuando la ilusión se hace posible, y la platea, formada en su mayoría por televidentes, puede cantar, batir palmas y reírse mirando a su “héroe” del momento, se siente conforme: no ha ido a buscar otra cosas. Es posible comprobarlo desde las butacas: en vez de seguir la historia, los adultos les dicen a sus niños que vean y aplaudan al héroe, y jueguen con él (un héroe que no es nadie más que un actor con un disfraz completo que incluso a veces se mueve como lo hacen los dibujos).

Afortunadamente, en el caso de Barney, no es tan extraña la similitud buscada, las figuras se *ablandan* a una condición corporal más realista, más tridimensional. Y el espectáculo no les reserva sorpresas, aparentemente no hay nada nuevo sino una aventura para entretenerse, un cuentito más. Algo así como si el peluche favorito se hubiera animado por obra de encantamiento. Lo que es necesario aclarar es que no debe esperarse demasiado de lo que hace o propone este juguete.

El relato de este viaje imaginario de Barney y su grupo a un antiguo castillo, a través del bosque encantado, es sencillo, ingenuo, amable, juguetón en sus situaciones, un poco obvio, y a la vez, complejo. El héroe intenta hacer su trabajo de consejero y constantemente dice frases que son educativas y formadoras. Barney como personaje es bondadoso, bien intencionado, y trata de proteger la inocencia de los niños y su capacidad de juego, pero sus recetas y consejos se apoyan en un vocabulario difícil y en fundamentos un poco enredados para chiquitos que apenas manejan un léxico acotado y que para entender de qué se trata tienen que hacer un esfuerzo muy grande, y sobre todo, que en el teatro, no es cuestión de decir solamente. Afortunadamente, no hay mayores contradicciones entre la palabra y la acción.

Como lamentablemente es frecuente, se descuida el poderoso efecto que para transmitir valores y actitudes tienen la acción y la fuerza

de un héroe cuando enfrenta dificultades a lo largo de su historia. Aquí se trata más bien de bailar (dentro de los límites que establece el vestuario), cantar y decir. Pero no parece haber preocupación de que los textos se entiendan: lo que significa poco respeto por la inteligencia de los chicos. Lo que se asume es que el personaje es familiar y sus dichos y canciones se adivinan porque ya se conocieron en el hogar.

A la vez, se desperdicia una narración interesante: El viaje del grupo de amigos hacia el castillo se va mostrando en los cambios de escenografía, que a la manera de un libro ilustrado van creando imágenes atractivas de la perspectiva del bosque, la noche, los árboles, la entrada al castillo, su interior. Estos paisajes a veces se iluminan de manera placentera, creando la ilusión de la noche estrellada, o de un radiante amanecer. También hay encanto en los animalitos del bosque, que se cruzan con la comitiva para dar orientación o consejo.

Algo que ocurre con el relato resulta interesante para señalar: cuando Barney y sus amigos encuentran al rey para quien han recobrado la corona, la historia tiende a cerrarse desde el punto de vista de la tensión dramática. El rey no ha sido el héroe: solo ha servido para motivar a la compañía, que se movilizó en su ayuda. Ha sido el pretexto de las acciones, y al ser localizado y recobrar lo que había perdido, la historia concluye: los héroes son los animalitos que junto con Barney resolvieron el problema. En el espectáculo, sin embargo, sigue un largo relato de la tristeza del rey y su desaliento por haber perdido la corona. Esto no resulta interesante, especialmente porque al rey se lo acaba de conocer en la obra, y no solo resulta un personaje sin ningún vínculo previo con la comitiva de Barney ni con los espectadores, sino que es un personaje débil, incapaz de luchar por lo suyo, o sea indigno de ocupar un lugar central como héroe, como modelo.

8. *Brigada Cola. Grande Brigada!!!*

Espectáculo teatral para chicos con las actuaciones de: Emilio Disi, Fernando Lúpiz, Ricardo Lavié, Gladys Florimonti, Edgardo Mesa, Héctor Echavarría, Raquel Mancini, Javier Belgeri, Hernán Caire, Isabella Grohman, Brigacop, Tronco y como invitadas especiales: Nancy Anka y Agustina Cherry; producción general: Argentina Sono Film-Enrique Estevénez; producción ejecutiva: Enrique Estevénez; teatro Broadway, 1994.

Argumento: La brigada será convocada para luchar contra un feroz enemigo extraplanetario y tendrá que usar no solo sus armas especiales, sino su ingenio y sus capacidades de lucha, mezcladas con sus ocurrencias peligrosas para la eficacia de la acción.

Estética: Con buenos actores y recursos escénicos importantes, por la fecha de su realización (1994) resulta un trabajo innovador, que incluye mucha acción, saltos acrobáticos y artes marciales en los simulacros de combate, una trama policial, efectos especiales de humo, fuego, niebla, máquinas tipo robots manejadas por computadoras. También se buscan situaciones de humor mediante la actuación. La estética visual procura el estilo de *comic*, lográndolo.

Análisis: Proveniente de una serie televisiva y, por lo tanto, apoyándose en personajes que desarrollan escenas de acción en la pantalla de los hogares, al igual que las obras comentadas más arriba, se presenta vacía de contenidos que merezcan ser señalados.

Pero este espectáculo tiene la ventaja de no pretender ser otra cosa que lo que es y trabajar con discreto acierto un libreto de aventuras, medirse en el manejo de las reacciones de la platea y utilizar con mucho acierto y equilibrio la puesta tipo historieta. Con un gran despliegue, trucos y efectos convence con su historia de ciencia ficción. A la vez, el humor y la sátira producen constantemente cortes y distanciamiento de modo que de alguna manera el espectáculo se ríe de sí mismo. Resulta convincente precisamente porque no intenta convencer.

9. *Power Rangers. Mighty Morphin Power Rangers*

En vivo; diseñadores: Rikki Farr e Ian Knight; codirectora y coreógrafa: Anita Mann, 1995, en el Luna Park.

Argumento: Los Power Rangers Blanco, Negro, Rosa, Rojo, Amarillo y Azul, junto al hechicero Zordon, y el robot Alpha 5, lucharán contra Lord Zedd, Rita Repulsa, Goldar, Squatt, Baboo y los Putties.

Estética: Estos personajes de la televisión fueron interpretados en este episodio por 22 actores, en una especie de costosa “extravagancia teatral” (de 3 millones de dólares), que según los diseñadores ofrecía en ese momento una

el teatro para niños y sus paradojas

novedosa pirotecnia de rayos láser, sonido cuorafónico, artes marciales, transformaciones e ilusiones. A esto debe agregarse mucho de recital de rock, mucho de circo y un poco de juego interactivo. Anita Mann, codirectora y coreógrafa dice haberle agregado a este *show* efectos que nunca se usaron anteriormente en gira.

Análisis: En este caso la publicidad convirtió un simple y bastante defectuoso *show* de artes marciales en un éxito de taquilla en cuanto al público infantil. Ver “en vivo” a los personajes de la pantalla chica era supuestamente importante. En esos casos, los chicos recrean con la imaginación lo que el espectáculo no les da.

Alrededor del espectáculo se había montado un enorme aparato de ventas de juguetes, máscaras y recuerdos. El ámbito proporcionado por el Luna Park resultaba propicio. El teatro estaba ausente. Lógicamente los chicos se iban con un vacío en cuanto a una experiencia estética se refiere, pero es posible que se hayan sentido gratificados al haber podido fantasear con sus héroes y un poquito mejor preparados para ser fácilmente manipulados en un próximo montaje similar. Lo que resulta grave, sobre todo para los adultos, es que parte de la gratificación consistía en poder adquirir objetos alusivos, elevados a la categoría de fetiches.

Este *show* fue novedoso en su momento, aunque hay que especificar que fue más la fama creada por una buena publicidad que el valor del producto real.¹⁵ Tuvo también a su favor, la espectacularidad lograda con recursos técnicos novedosos, como la presentación de las coreografías de artes marciales, que todavía no habían llegado al escenario entre nosotros. Y, por supuesto, el interés (lamentablemente tan poco atendido por nuestros dramaturgos) de una historia de acción, bien planteada donde el bien y el mal se oponen y combaten. Este tipo de conflicto siempre siembra suspenso, y mantiene el interés hasta el final. Desatender su valor es uno de los grandes y más frecuentes errores del teatro para niños e incluso de la literatura infantil, cuando se supone que la calidad literaria está reñida con el entretenimiento. Y se pierde la oportunidad de utilizar el buen entretenimiento para abrir la puerta al buen teatro o al buen libro.

Tercer grupo. Lo cotidiano.

Las historias que cuentan los espectáculos incluidos en este grupo se refieren a relaciones familiares, situaciones especiales en la escuela, miedos, celos, amistad.

1. *Saquen una hoja*

*Espectáculo teatral de actores, escrito y dirigido por Héctor Presa e interpretado por el grupo La Galera Encantada; intérpretes: Gaby Lerner, Lali Lastra, Daniel Bóveda, Mabel Rosati, Damián Demattei, Adriana Szusterman; escenografía y vestuario: Silvia Copello; arreglos vocales: María Pepe; asistente de dirección: Miguel Murúa, 1994.*¹⁶

Argumento: Tres chicos reciben el inesperado anuncio de una prueba. La fatal frase “saquen una hoja” cae como ominosa condena, inclusive para la *traga* del grado, que no estaba preparada. Por distintas razones, cada uno se sume en la desesperación. La situación crítica va poniendo en evidencia distintos conflictos de los protagonistas en su vida familiar y entre sí.

Estética: Los actores interpretan con humor a tres niños que van a la escuela. Llevan vestuario de alumnos de guardapolvo blanco. La actuación es un juego ajustado y preciso, con simpatía, humor y breves pinceladas de realismo satírico. Las escenas escolares se mezclan con las imágenes de la situación del hogar que está provocando un conflicto en el niño, y con las anticipaciones de las temidas reacciones de los respectivos padres. Los actores cambian roles según las escenas, y para ello también la escenografía aporta una síntesis colorida y a la vez funcional, en la que los objetos se transforman según el entorno sugerido y la escena presentada. Esta estética corresponde a un estilo característico de Héctor Presa, que convierte la acción teatral en algo muy dinámico y ágil, y demanda de los intérpretes una gran ductilidad.

Análisis: Puede descifrarse en la historia una crítica a la conducta de los adultos hacia los niños, especialmente en actitudes que reflejan la falta de atención a su mundo y problemas. También se plantea la situación en general de los adolescentes, inmersos en un mundo de mensajes confusos y contradictorios, con exigencias formales y escasos estímulos. El desgano, la inutilidad del esfuerzo, el poco interés por estudiar temas a los que no se le

encuentra sentido, el absurdo *porque-sí* de padres y maestros aparece acá mezclado con esa especie de parálisis de los alumnos frente a la hoja en blanco y al estudio en general.

La maestra, entre comprensiva y autoritaria, es la encargada al final de resumir una intención. Lamentablemente, en este caso es la más desdibujada y menos creíble de los personajes, como un trazado bidimensional sin contrastes.

El espectáculo se mueve con mucha fluidez, es dinámico, fresco, con jugosas acotaciones a una realidad que los niños espectadores conocen muy bien. Si bien el relato es simple, casi lineal, apenas una semblanza, el trasfondo del mundo adulto queda palpando para una segunda lectura. Los chicos de la platea responden conectándose con interés y simpatía.

La obra resulta un trabajo interesante, aunque surge la pregunta de cuál es el verdadero destinatario, si el chico que se ve reflejado en el episodio, pero no ha recibido ninguna ayuda para comprender mejor la situación ni tiene el poder de modificarla, o los adultos, que son los que debieran hacerse cargo de las causas y los efectos. De todos modos, ya sea por la intención de respetar el hecho de que se trata de un entretenimiento, o porque no se ha querido profundizar, los conflictos retratados son apenas bocetos, y por eso la platea infantil se queda sin respuestas. Se muestra una situación pero parece haber una decisión de no ahondarla.¹⁷

2. *Caidos del mapa*

*Orientada para niños mayores de siete años, escrita por María Inés Falconi, dirigida por Carlos de Urquiza interpretada por el Grupo Teatro Buenos Aires, 1991.*¹⁸

Argumento: se trata de lo que les pasa a cinco chicos de sexto grado que escapan de clase por una hora y se esconden en el sótano de la escuela. Allí crean un espacio propio, en el que aparecen sus conflictos, sus temores, se agudizan sus relaciones dibujándose y desdibujándose y se arman y desarman juegos que son paralelos a los del mundo adulto, pero a la vez muy propios de esa edad.¹⁹ Los juegos son dramatizaciones de sus sentimientos y conflictos. Por ejemplo, aparece una compañera gordita, que los descubre y amenaza

denunciarlos si no le permiten incorporarse. Los otros niños aceptan a regañadientes, pero a partir de allí se desatan situaciones violentas en las que se manifiestan emociones de mucha agresión. También se ejercen ciertos juegos de poder para lograr pequeñas y patéticas victorias. El episodio termina cuando suena el timbre.

Estética: La escenografía recrea el sótano o subsuelo de la escuela, un lugar donde hay cosas, trastos arrumbados. Estos objetos permitirán que surjan y se trabajen los juegos que dramatizan los temas que los chicos se proponen entre sí. Es un teatro de texto, donde la palabra y la actuación importan mucho.

Análisis: Este espectáculo tiene mucho éxito entre una platea infantil y adolescente cada vez que se repone. Los espectadores se sienten identificados en sus temas y siguen con interés su desarrollo. El marco de la escuela –y la “rateada”– también es atractivo y propone una identificación. En muchos aspectos es un acierto, porque es allí donde aparecen y se depositan las necesidades y conflictos del niño a medida que crece. En este caso, el adulto no figura en escena, pero como ocurre con los niños, es una presencia ausente permanente. Los profesores, los padres. Puede verse en la obra que algunos conflictos son superados con esfuerzo por los personajes, en ese tira y afloje de sus acciones, reacciones y sentimientos. Que algunos sentimientos que llegan a extremos (por ejemplo con esta compañera que prácticamente los extorsiona con la amenaza de denunciarlos) explotan y se les vuelven en contra, mostrándoles como en un espejo su verdadera cara. Pero cuando los chicos se van, se llevan consigo todo eso. Tal vez una cierta tristeza al reconocer que la realidad es diferente, (como haber perdido la inocencia), culpa al sentirse responsables de algunas consecuencias, dudas que tendrán que plantearse y plantear a los adultos, y el descubrimiento que la amistad no es tan sencilla, que las lealtades pueden ser frágiles, y que cada uno puede sorprenderse a sí mismo con sus acciones (para bien o para mal). Todo esto es muy rico e interesante. Lo que se siente es que se trata de una especie de abanico, de salpicón de emociones reconocidas pero no demasiado profundizadas. Las respuestas están fuera de la obra y no hay pistas.

3. *Nueve meses en un ratito*

Espectáculo de Dora Sterman y Héctor Presa, interpretado por los actores del grupo La Galera Encantada. (Se llamó primeramente La gotita traviesa).²⁰

Argumento: Cuatro amigos están solos jugando en casa de uno de ellos que va a tener un hermanito. Según los datos que cada uno tiene sobre la gestación y el nacimiento, van dramatizando la vida del bebé dentro del útero hasta su nacimiento, intercaladas con referencias a que el papá está en la clínica y se esperan noticias.

Estética: El escenario está concebido como un espacio de juego (tal vez el cuarto de uno de los niños). Hay una gran alfombra, alguna silla, banquito, una mesita con el teléfono, objetos de juego de los chicos, mantas. Con ellos se irán armando las distintas situaciones.

Análisis: Es como una clase dramatizada sobre el embarazo y el parto, con mucho juego, ternura y delicadeza. No alcanza a ser una verdadera proyección teatral, especialmente porque los personajes no desarrollan una dimensión propia, están en función de este juego que relata algo. La obra es entretenida, tiene suspenso, y culmina con el parto, y en ese sentido, se logra mucha emoción. Lo interesante de la propuesta es haber tenido en cuenta un tema propio de los chicos y haberlo analizado desde ese enfoque, aportando elementos para el juego teatral de los niños.

4. *Sietevidas, la gatópera*

Espectáculo musical para niños con títeres y actores; libro: Silvina Reinaudi; escenografía: Carlos Bustamante y Lucía Trebisacce; vestuario de Lucimar: Lucía Trebisacce; música: Carlos Gianni; coreografía: Ricky Pashkus; titiriteros: Sandra Antman, Alejandra Bertolotti, Germán Katz, Sergio Ponce, Tamara Schmutzler, Ricardo Martínez, Viviana Rogozinski y Alexander Castiglioni; técnicas titiriteras: Miguel Rur; realización de muñecos y de sombras: Asomados y Escondidos, Sietevidas, Roberto Docampo, Susana Andrián, Analía Tejeda, Claudio Gómez y Claudia Dallarosa; protagonistas: Sandra Guida, como Lucimar, y Pablo Nojés, como Sietevidas; producción y dirección general: Roly Serrano, 1995.²¹

Argumento: El gato Sietevidas quiere irse a dar una vuelta y conocer el mundo fuera de su casa pero Sandra, su dueña, no quiere. Teme por él,

por los riesgos del afuera, le dice que es chiquito, y para entretenerlo le cuenta cuentos. Finalmente se le acaban a Sandra los cuentos y el gato se los vuelve a contar con otros finales que valorizan el riesgo, la confianza en el otro, la amistad, el valor de jugarse y descubrir cosas. Así, salen cada uno por su lado a explorar el mundo, para regresar a contárselo uno a otro.

Estética: Simultáneamente con cada relato, los títeres ilustran la historia. La canción cuenta. Cada historia da lugar a diferentes técnicas titiriteras entre las que hay varilla, bocones, títeres planos, luz negra, sombras y transparencias.

Análisis: El espectáculo tiene muchos valores estéticos, poesía, ternura y humor. Despliega una excelente técnica titiritera, los cuentos son bellos, ingeniosos, juguetones, y juegan con diversos estilos como lo hace la escenografía. Todo esto aporta un disfrute estético. Algo similar pasa con las canciones, con textos que se relacionan con el imaginario infantil. Como experiencia para el niño, es un encuentro de mucha riqueza con el teatro, la música y los títeres. Es posible que el lugar dado a las canciones demore la acción y eso a veces signifique perder la atención de los niños. Es posible que haya mucho, casi demasiado, concentrado en una propuesta; todo es bueno, pero puede cansar. A veces los chicos necesitan que el hilo conductor sea más sencillo, la acción más clara y que haya repeticiones. La obra tiene un mensaje subyacente que es este contraste entre los miedos de Sandra (en otra versión será Lucimar) y el deseo de crecer y desprenderse de Sietevidas. Pero además hay otros mensajes en cada uno de los cuentos.

5. *El molinete*

Espectáculo de títeres de Carlos Adrián Martínez, Taller de Títeres El Triángulo.²²

Argumento: En la primera parte se muestra el nacimiento del títere. Una voz va saliendo del grabador y le da instrucciones al titiritero para fabricar el títere. Una vez creado el títere, este cobra vida y empiezan los juegos y aventuras, que dan lugar a que aparezcan otros personajes.

El conflicto está en que Zoquete comienza a aprender y explorar el

mundo. Luego, encuentra a Susana Calceñín (otro títere igual que él, pero femenino) siente el amor, y quiere viajar con ella. El titiritero, su creador, se opone, teme por él. Finalmente Zoquete convence a su creador, de su necesidad de libertad, y con Susana, emprenden vuelo en sus respectivos molinetes.

Estética: La técnica corresponde al títere de guante. Todos los personajes son zoquetes o medias y la mano que los manipula hace la magia. También hay un títere grande, montado sobre el cuerpo del titiritero, una especie de avestruz. Se trabaja fuera y dentro del retablo. En realidad esta obra se apoya casi totalmente en el oficio y la pericia del titiritero manipulador y actor. Es un espectáculo unipersonal que abre caminos a muchos trabajos con los títeres y que logró el ritmo perfecto para decir y sugerir, para sorprender con el humor y jugar a estar y no estar, como a las escondidas con el público.

Análisis: *El molinete* se convirtió en un clásico y no es por casualidad. Es simple, significativo, con un ritmo perfecto, mucho humor y mucha ternura. Es uno de esos espectáculos que deberían estar permanentemente en escena. Una muestra de mucha creatividad a partir de recursos sencillos y a la mano, requiere, como se dijo más arriba, de oficio. Hay que saber interpretar, hacer la voces y mover el guante. Plantea una serie de situaciones y sentimientos que les ocurren a los niños y a los padres: por una parte, la aventura de crecer, por la otra, los miedos a los riesgos. Este es uno de esos pocos espectáculos para niños que se ocupa de un conflicto y lo resuelve. Lo que es muy meritorio. Y les deja un mensaje a los padres y a los niños. Zoquete siente que ya es grande como para independizarse, trata de hacérselo entender a su *titiripapá*. Y se va. El otro, a regañadientes lo deja ir.

6. *Yo así no juego más*

*Teatro de actores con música en vivo; autores: Héctor Presa y Dora Sterman; dirección: Héctor Presa y Manuel González Gil; letras de las canciones: Manuel González Gil; intérprete: Héctor Presa, 1984.*²³

Argumento: Un niño que juega solo en su cuarto, va mostrando con sus juegos sus distintos estados de ánimo. Descubre que su hermano menor le ha revuelto sus cosas y roto hojas del cuaderno. Recibe retos por razones

injustas. Así va montando su enojo y grado de violencia que hace crisis en un figurado partido de fútbol donde ataca a su amigo, al que considera en el otro bando (son sus juguetes los que destruye). Cuando se da cuenta de lo que ha hecho, detiene todo. La obra cierra con la canción: *Yo así no juego más...*

Estética: Con un importante acompañamiento escenográfico que le permite convertir el cuarto en distintos lugares por los que transita la fantasía del protagonista, es un unipersonal que se apoya mucho en la interpretación actoral. El trabajo tiene mucho ritmo, y cambia rápidamente la historia apoyándose en una voz en *off*, y en las canciones, que van resumiendo los sentimientos del personaje. Los objetos de utilería funcionan también como títeres y son movidos a la manera en que los niños dramatizan sus juegos. El humor se mezcla con el creciente desasosiego que culminará en violencia. Estos climas se logran con la actuación y son subrayados por los efectos sonoros en vivo.

Análisis: En su momento, este espectáculo fue innovador, en el sentido que no cuenta un sencillo cuentito agradable, sino que pretende señalar aspectos del mundo infantil que los adultos suelen pasar por alto. Las exigencias de los mayores a las que no compensa la abundancia de juguetes, los juguetes que son armas, la rivalidad y los celos que se viven en soledad, presagian esa violencia que finalmente se desata en el juego del protagonista. La platea que lo sigue nota esa rabia creciente y hay un clima de suspenso que eclosiona en los golpes al muñeco que representa al amigo, pero que aquí es el rival. Al ver lo que la rabia le ha llevado a hacer, el protagonista dice ¡basta! Y canta *¡Yo así no juego más!* Pero no sabemos, los chicos no saben cómo hará para no jugar más *así*.

La intención parece ser una advertencia a los adultos con respecto a la violencia que se vuelca sobre los chicos.

La dificultad, que es una constante que se repite cuando se abordan temas conflictivos para los niños, es la orientación de la temática que la convierte en una obra para los padres y los adultos en general, más que para los niños. Tal vez por ese prurito de no dar soluciones, se evita la resolución o siquiera el esbozo de una posible salida. Por un lado, la obra tiene todo el

mérito de asumir la defensa del niño, de señalar los problemas por los que pasa y que no puede manejar, pero ya que se trató este tema, podría haber sido provechoso para la platea menuda, conocer de qué manera el protagonista cambiará las cosas. De este otro modo, el niño de la platea se queda con toda esa carga de agresión y angustia, la canción final no alcanza para aliviarlo, ya que se lo ha metido directamente en un mundo que es el suyo, el del cuarto, donde todo es más potente porque es más directamente personal e íntimo: es su último refugio, ya desde allí no tiene adónde más ir.

Yo así no juego más

Texto de Dora Sterman y Héctor Presa; música: Lito Nebbia; letra de las canciones: Manuel González Gil; coreografías: Mecha Fernández; vestuario: Lali Lastra; utilería: Lelia Baamondi; diseño de luces: Héctor Presa; técnicos: Esteban Abuin y Martín Sampallo; asistente de dirección: Ana Laura Pacor; intérpretes: Matías Zarini, Sol Ajuria, Marina Pomeraniec; entrenamiento actoral: Lali Lastra; puesta en escena y dirección: Héctor Presa; teatro La Galera Encantada, Humboldt 1591 (y Gorriti), 2006.

Argumento y Estética: Martín, un adolescente, comienza a ordenar su cuarto pero las cosas no le salen del todo bien. Se distrae, se le hace tarde para ir a jugar con sus amigos y ver a su novia. De modo que empieza a armar un imaginario partido de fútbol entre su escuela y un equipo profesional, valiéndose de sus cosas, en la habitación. Pero en la fantasía el juego se pone violento, a medida que Martín va reaccionando a las actitudes injustas y agresivas que imagina en los jueces de línea, en el árbitro y en jugadores del equipo contrario.

De este modo, paulatinamente, la fantasía cambia de clima y se convierte en algo rabioso. El partido se mezcla con un combate, para el cual el protagonista usa juguetes de guerra, luego se imagina que está rescatando a un soldado en combate, o sea que imita ficciones que puede haber visto en el cine o la televisión. Pero también vuelca en sus delirios su furia contra supuestas situaciones injustas en las que intervienen su hermanita pequeña, su amigo, y su novia.

Martín es primero el héroe de las historias que se inventa con cualquier objeto de su cuarto, y luego se va transformando en una especie de vengador furioso.

La actuación está matizada con supuestos relatos periodísticos de informativos de la televisión, en una ingeniosa puesta que separa el cuarto de Martín donde él está jugando de los personajes reales como su mamá, su hermana, su novia, y su amigo “el gordo”, y en la que a veces se ubican personajes complementarios, como por ejemplo, unas relatoras de noticieros.

Al final, el niño queda desolado frente a su propia agresividad y sus consecuencias, y su canción es un rechazo a un entorno que legaliza la competencia agresiva que lo ha contagiado.

Análisis: Como sabemos, la historia, retoma un espectáculo que el grupo La Galera Encantada estrenara en el teatro San Martín en 1984, con la actuación de Héctor Presa. En realidad, su mensaje está orientado hacia los adultos y a los niños mayores que pueden reconocer la situación y, tal vez, intentar cambiar algo. En esta nueva puesta, algunos detalles parecen apuntar a un niño de más edad que el Martín original (o más moderno), cosa que de todos modos al intérprete le cuesta mucho, y por momentos no lo logra del todo. Los textos de las canciones expresan una reacción a ciertas injusticias o contradicciones que rodean a la infancia, o por lo menos, a cosas que a los chicos no les gustan, como en el caso de *Protesto* y *No va más*, la canción final, representando una rebeldía legítima de los niños, pero algunas partes de los textos suenan anacrónicas, tal vez antiguas, lejanas o imprecisas en cuanto a la edad representada. El niño protagonista dice *No va más*, su canto de protesta se dirige al mundo de violencia que lo rodea y lo impregna; pero no sabemos qué hará él, y en la historia no quedó insinuado un camino hacia el cambio, una salida, y por el otro lado, al ser puesta en términos de estos tiempos, se ve como demasiado ingenua, carente de muchos de los problemas reales que rodean a los niños de hoy.

7. Huevito de ida y vuelta

Espectáculo de Asomados y Escondidos; obra de títeres de mesa; diseño, idea y dirección general, Silvina Reinaudi; música y dirección musical: Sergio Blostein; asesor de técnicas titiriteras: Roly Serrano; estética general y diseño gráfico: Analía Tejada; realización: Roly Serrano, Analía Tejada, Silvina Reinaudi, Alejandra Bertolotti, Tamara

Schmukler, Carmen Bina de Reinaudi; titiriteras manipuladoras: Alejandra Bertolotti y Tamara Schmukler, 1996.

Argumento: En una planta aparece un huevo, que se abre y deja salir a un gusanito. En realidad, al gusanito le cuesta mucho decidirse a salir, y luego emprenderla contra los diferentes obstáculos que se le van presentando, para terminar volando, transformado en mariposa. Hay mucho juego de prueba y error, al estilo de lo que hacen los niños pequeños

Estética: Esta historia tan simple, especialmente concebida para los más chiquitos presenta muchos detalles de cuidadosa elaboración. Dos titiriteras mueven los objetos a la vista. El color granate sirve de fondo, y está en el telón, en la ropa de las titiriteras, en la tabla de planchar transformada en mesa para la acción titiritera. Sobre ese tono, el amarillo del gusanito hace un interesante contraste. Hay un elaborado y preciso trabajo de manipulación, acompañado nota a nota por la música. El gusano se enfrenta con lomas y escaleras, árboles y agua, y sus dificultades que a veces se transforman en juegos, crecen en número. Evidentemente, están puestos con deliberación elementos que son parte de la enseñanza del jardín de infantes, y que los chicos espectadores pueden ir descubriendo: formas, líneas, números se integran a esta historia sin palabras.

Las titiriteras juegan por momentos una doble función: manejar el títere y a la vez ser quienes lo estimulan a avanzar, con gestos maternos, proponiéndole los obstáculos en forma deliberada. En ese ámbito tan concentrado, el espectador es muy consciente de sus gestos, de sus rostros y sus manos, que juegan como títeres. Una gusanita que aparece al final, será la que le ayude a dar el paso definitivo hacia su estado de mariposa.

Análisis: En una sala pequeña, con un planteo de cámara para las experiencias con público, se logra un clima recogido e intenso, donde nadie se atreve a emitir el menor sonido. Los chicos siguen atentamente el trabajo de las titiriteras, que impresiona por su precisión. La simplicidad de la obra busca deliberadamente sin palabras hablarles a los más pequeños de su crecimiento, pero omite un aspecto de la realidad del mundo que rodea al niño apenas deja su protegido espacio de gestación: de allí en adelante, nunca más estará solo, sino en relación con otros.

La manipulación requiere y logra precisión en los tiempos, un ritmo contenido y a la vez sin pausas logrando el efecto de mucha ternura protectora y gran poesía.

Sin embargo, tal vez lo más importante para los chicos pequeños sean precisamente esos otros, sus amigos, sus hermanos, sus padres. Es allí donde se percibe que falta un poco de acción-reacción, de reconocerse reconociendo al otro. Esto mismo, que es un logro interesante, conspira contra la atención del espectador, que se desgasta por la falta de cambios de clima, de algún antagonista o de conflictos más evidentes y externos que expresen el temor a crecer.

8. Hasta el domingo ²⁴

De María Inés Falcón; dirección: Carlos de Urquiza; grupo de teatro Buenos Aires.

Argumento: Lucía, la protagonista, tiene que adaptarse a lo que es la primera salida sola con su padre después del divorcio. Como marcando este momento, la obra refleja una gran incomodidad entre ambos personajes. Surgen enredos por el simple hecho de que la nena tiene que ir al baño o se olvida cosas que necesita pero quedaron en casa de su madre, o que no come alimentos que el padre tiene para ofrecerle. Algunas de las dificultades son expuestas en conversaciones de la protagonista con su amiguita en la plaza. En otras escenas se va viendo que el padre aprende un poco cómo cuidarla, y ella, a apreciar y ser tolerante con lo que él le ofrece.

Estética: Es teatro de actores, se apoya en la actuación y la escenografía permite imaginar los diversos ambientes donde se suceden las escenas.

Análisis: Están un poco sobredimensionadas las situaciones, teniendo en cuenta que la propuesta es bastante realista. No se trata de una parodia humorística, sino que el humor aparece en algunas circunstancias por el encadenamiento de hechos. La protagonista es a la vez muy añorada y caprichosa cuando está con su padre, pero tiene reflexiones muy maduras cuando conversa con su amiga en la plaza. Aunque esto ocurra en la realidad, el personaje no da ese otro paso que

el teatro para niños y sus paradojas

en el teatro lo convierte en personaje. El padre, se comporta como un niño ante lo desconocido, como si jamás antes hubiera salido con su hija, y demasiado torpe para manejar situaciones simples. El personaje lleva la carga de crear las situaciones humorísticas, ya que se recurrió a una niña de corta edad para representar el papel de la hija. Nuevamente, es posible que refleje momentos reales, pero no sale de su situación de testimonio documental.

Se perdió en esto la oportunidad de ahondar en el dolor, la bronca y la desesperación que sin duda asientan en el niño desgarrado por esta especie de cirugía afectiva. La posibilidad de catarsis del teatro, su simbolismo y apertura a la convivencia entre fantasía y realidad, parece haberse negociado por un delicado compromiso con la sensibilidad del espectador, orillando el asesoramiento psicológico.

Pese a todo, la obra no deja de ser valiente al intentar un diálogo con chicos y padres sobre temas que casi son tabú en el teatro para niños. Pero se tiene la impresión de que el espectáculo está dirigido a los adultos y que se queda en una especie de muy buena exposición como disparador para el diálogo y el debate.²⁵

9. La hormiga Tomasa, que se fue de su casa²⁶

Autor: Andrés Bazzalo; estrenada en 1980 con la dirección de: Oscar Mamone; escenografía y vestuario: Luisa Giambroni; música: Nicolás Amato; letras de las canciones: Luis Edelman; preparación corporal: Carlos Veiga; elenco: Adriana Di Caprio, Pía Castro, Marcelo Chaparro, Norma Depaola, Vicky Murature, y Alberto Ferro; repuesta en 1982 con dirección del autor y música de Roberto Apeseche.

Argumento: La historia narra las aventuras de Tomasa, una hormiguita fabuladora que no acepta las reglamentaciones del hormiguero, quiere hacer lo que se le ocurre y un día escapa y se va. Deambula por su mundo de seres pequeños, curiosa y divertida: conocerá al grillo, la araña, el gusanito, la vaquita de San Antonio, la abeja, jugará y se sentirá sola, especialmente luego de comportarse en forma egoísta con todos ellos. Finalmente regresa, cambiada, crecida, con mucho que apreciar y mucho que compartir.

Estética: La escenografía, los objetos y el vestuario juegan un papel importante junto a los diálogos. Se recrea el mundo de los bichitos, en proporciones adecuadas para que los niños tengan la ilusión de estar viéndolos como si hubieran empequeñecido. Es decir, una hoja es suficientemente grande como para que un niño pueda esconderse debajo de ella. La hormiga, la vaquita, la abeja son del tamaño de los chicos, pero el honguito, la flor, son grandes, en la proporción que tienen esas cosas en relación a un grillo, una abeja, un gusano. El escenario es como un recorte de un prado o un bosque, pero focalizado con el mundo en miniatura de los bichos.

Análisis: La obra parece un libro de cuentos que cobra vida. Las aventuras de la hormiguita son fascinantes, están bien tramadas y presentadas por los personajes y los diálogos, y la historia, si bien es sencilla, atrapa desde su ingenuidad por su verosimilitud. Tomasa al principio disfruta de su libertad, es curiosa y se encuentra con buenos amigos, pero también es egoísta y desconsiderada, más por inconciencia que por maldad, y aprende de sus errores. Poco a poco la hormiguita va sacando lecciones de sus experiencias. Esto hace que su regreso sea una vuelta enriquecida y convencida. No un fracaso. Lo que tal vez le faltó a este cuento es que Tomasa lleve al hormiguero su experiencia, que comparta con las otras hormiguitas lo que sus aventuras por el mundo le enseñaron, y a la vez, ya que el espectáculo es para los más pequeños, que resalte al final que ese es su hogar y allí quiere quedarse hasta que sea grande.

10. Todo de a dos²⁷

Libro, dirección y canciones, Manuel González Gil; interpretado por el grupo Catarsis.

Argumento: La historia plantea los encuentros y desencuentros de dos chicos frente a la mirada divertida, bromas y chismografía de los amigos, que terminan también ellos armando parejitas.

Estética: Se utiliza la actuación, el juego y el formato del musical.²⁸ El mundo de la escuela, pero en los recreos ya que lo que se cuenta son relaciones entre los chicos, se presenta con cierta economía del entorno.

El vestuario, y algunos objetos cuentan dónde y cuándo pasan las cosas. El humor está bien planteado y utilizado.

Análisis: En su época fue una obra deliciosa, y muy lograda. Humor, sutileza, ternura, juego, una mirada divertida al mundo preadolescente, con canciones cuyos textos eran para memorizar. El *Rock de los consejos* merece su lugar destacado en las canciones para los chicos. Es de lamentar que precisamente por su aguda y exacta relación con el mundo infantil, el tiempo transcurrido la convierte en una obra que envejece en lo anecdótico, ya que la manera de relacionarse y hablar de los niños ha cambiado mucho.²⁹

11. *Cosas de payasos*

Espectáculo de mimo de Claudio Martínez Bel, con la actuación de Claudio Martínez Bel y Enrique Federman, y dirección de Claudio Gondel.

Argumento: Hay dos payasos, el padre y el hijo. El padre le va enseñando al hijo las rutinas para que lo acompañe. Al principio el niño ayuda a su padre con admiración, luego quiere ser creativo y propone cambios, luego empieza a rebelarse, finalmente descubre que quiere ser diferente y se separa. La serie de escenas relata la relación entre un padre y un hijo que crece, en código de *clown*.

Estética: El lenguaje es de *clown*, se apoya totalmente en la actuación; la utilería y el vestuario son también importantes mensajeros de lo que está ocurriendo, de los cambios. Se utiliza el humor, el juego y la ternura, con un ritmo perfecto que cautiva y mantiene en tensión al público mientras va haciendo surgir las emociones.

Análisis: Este espectáculo resultó ser una pieza memorable por su utilización de la actuación para contar una historia. Evidentemente, depende casi totalmente de los actores y el director. Si el trabajo de mimo no es perfecto, si la medición de los tiempos no es exacta, si los ritmos no son los adecuados, poco y nada puede decir. Pero tal como fue interpretada, el guión pudo lucir su enorme contenido emocional, y su mensaje de este encuentro y dificultades de diálogo al fin superadas por

dos seres humanos, padre e hijo, donde se plantea el tema de la identidad, la libertad, y también el paso del tiempo.

12. *Pido gancho, la historia de Carlitos y Violeta*

Autor: Héctor Presa, quien está también a cargo de la dirección; música: Ángel Mahler; vestuario: Silvia Copello; coreografía: Mecha Fernández; escenografía: Héctor Presa; utilería: Lelia Baamondi; intérpretes: Héctor Presa y Lali Lastra, 2000.

Argumento: Con sus zapatones y sus narices de payasos, Carlitos y Violeta rememoran hechos de su vida juntos. Con conductas acentuadas, intencionalmente estereotípicas, Carlitos y Violeta recuerdan cuando se conocieron, el “flechazo”, el paso del tiempo, el reencuentro, las cartas y por fin, la declaración de amor. Como es un aniversario importante, surgen los recuerdos de los primeros encuentros. Los personajes retroceden en el tiempo y actúan las escenas, y es allí en estas situaciones, en las que se agudiza la timidez de Carlitos y su torpeza tierna, donde aparece el regocijo de los chicos de la platea, frente a *gags* y situaciones de mucho humor y romance.

Estética: Al ingresar a la sala, la escenografía a la vista consiste esencialmente en un conjunto de objetos de uso cotidiano, casi totalmente pintados de plateado, como simulando la pátina del tiempo, en un espacio que es a la vez patio y cocina.

Algo dicen esta distribución y los objetos mismos. Los colores provienen de unos pocos elementos, como las plantas (que constituyen un conjunto importante en la escena y en la historia), las narices coloradas y la vestimenta de los dos personajes, aunque se ven viejas y gastadas.

Las cosas hablan de tiempo transcurrido, pero no de abandono, hablan de atesorar recuerdos, y marcan el pasado con su antigüedad. El balde, la batea y tabla de lavar, los cacharros señalan a otros tiempos. El alegre y descuidado desorden apunta a un *despiste* controlado de los dos ancianos. Es una pobreza de bohemia feliz y distendida.

Muy bien jugadas y medidas, surgen escenas divertidas, emotivas. No hay recuerdos tristes en estas estampas, solo las cosas lindas bajo un

paraguas, con el carrito en el almacén, el beso, la corrida a la clínica, el hijo. Con medida sobriedad el final envuelve en ternura todo el relato.

Análisis: Como en la mayoría de sus trabajos, Héctor Presa presenta un espectáculo impecable, medido en todos sus códigos, celebrando las cosas buenas de la vida.

Los chicos se ríen con ganas, y los adultos sonrían con emoción

La historia es muy simple y está muy apoyada en la acción y en los diálogos, breves, juguetones, que se hamacan en las contradicciones y malentendidos en las idas y vueltas estilo vodevil.

El actor despliega una vez más sus condiciones histriónicas y es un muy querible payasito, apoyado perfectamente por su compañera.

Es muy gratificante escuchar las carcajadas de deleite de los chicos, sobre todo en el pasaje cuando Carlitos es todo confusión y energía a la vez, porque necesita que Violeta sepa de su amor. Sus indecisiones, tropiezos, torpezas y olvidos divierten y logran una gran solidaridad del espectador.

Pero cuando vuelven al presente, en la última parte, y se quedan allí, con los recuerdos, si bien los adultos los siguen con interés, los chicos empiezan a *desprenderse* de la historia, ya no los siguen tanto, como si les faltara la motivación para seguir considerándola su historia. Lo cierto es que la acción se ha detenido, se presiente que la historia no avanzará más.

De todos modos, son pocos minutos, el final llega pronto, y uno los despide con pena de que se vayan.

Cuarto grupo. Aventura y heroísmo.

La selección de este grupo corresponde a historias románticas o de aventuras, originales, que pueden tener o no reminiscencias de cuentos clásicos.

1. Gamuza

De María Victoria Menis; interpretado por Alicia Zanca, Pablo Madin, Diego Reinhold, Anahí Allue y Marcelo Alejandro Iripino; escenografía de Daniel Feijó; vestuario de Ana Rocchi; asistencia de dirección de Juan de Torres; dirección general y puesta en escena de María Victoria Menis, 1994.

Argumento: Gamuza es una joven lustrabotas que lucha por su espacio como cualquier chico de la calle. Le cuesta un poco imponerse, porque es mujer, pero está bastante asimilada al ambiente y tiene amigos que limpian parabrisas y venden cubanitos que, aunque le gastan bromas, son, llegado el momento, suficientemente solidarios. Está decidida a aprender magia, y después de introducirse en una función y alborotarla bastante con su ingenuas intervenciones, sigue al mago a su casa para lograr que este le enseñe sus trucos.

En casa del mago se producen equívocos y desencuentros, de los que participan dos muñecos rusos que sirven al ilusionista. Gamuza se queda a dormir en lo del mago, y sueña con hermosas ilusiones.

Empiezan las complicaciones cuando establece una relación más cálida con los bailarines rusos, y quiere cambiar las reglas. Pero el mago, al descubrir que es mujer, la manda de vuelta a la calle, porque “no hay mujeres magas”. Después se dará cuenta de que está enamorado de ella y volverá a buscarla.

Estética: Actuación, momentos musicales, con bailes y canciones. Atractiva escenografía para la calle y para la casa del mago.

Análisis: Esta historia romántica, al estilo Cenicienta, roza un poco ligeramente temas como la niñez callejera y necesitada, y los recintos aún vedados a las mujeres, pero los hace evidentes. En este caso, el amor lo puede más, pero es cierto que los problemas quedan planteados e insolutos, posiblemente porque el tema central es cómo resuelve la protagonista su problema vocacional. Igualmente, es una interesante aproximación a la sensibilidad infantil, que acusa recibo tan enérgicamente de todas las injusticias y toma partido solidario con el más débil o pequeño.

El libro presenta algunas dificultades, los diálogos no son muy convincentes y muchas de las situaciones son poco originales. Falta una mejor definición de los personajes. De todas maneras, la historia interesa y es

el teatro para niños y sus paradojas

seguida con atención por los niños. En el caso de la función presenciada, podría ser atribuida al encanto y personalidad de la actriz que compone una atractiva protagonista. Gamuza es un personaje interesante y logra una proyección vicaria, porque es una niña luchadora, con muchas necesidades, dispuesta no solamente a salir adelante, sino a defender su derecho a soñar. Esta personalidad podría estar sostenida por otras cosas que sucedan en torno a ella para no depender tanto de la fuerza de la presencia de la actriz. Su Gamuza es desenfadada, *varonera*, juguetona, y a la vez soñadora y romántica. Como otros héroes de los cuentos, no solo lucha por su bien, sino que intenta reparar injusticias cuando las encuentra. Los amigos callejeros de Gamuza son un atractivo en la obra, podrían haber sido más desarrollados. Sus ocurrencias mantienen el tono fresco, de desenfado inocente que propone la mirada hacia la calle.³⁰

De todos modos, es un ejemplo bueno de cómo a través de una historia entretenida, con emociones, conflictos, desencuentros y encuentros, se sugieren y plantean muchas cosas de la realidad que a los chicos les interesan. El tema social está presente, está bien insertado en un entretenimiento, y otorga a sus espectadores no solo diversión. Sino que les cuenta una buena historia de la que se pueden sacar algunas conclusiones.

2. *Mi bello dragón*

Comedia musical para chicos de Enrique Pinti,³¹ 1968, 1983, 1984 y 2000.

Argumento: La princesa Terremoto se aburre en el palacio y sale de incógnito para conocer la gente del reino. En una taberna conoce a un joven del pueblo que se enamora de ella. El interés es recíproco.

Por su parte, el rey quiere casar a la rebelde princesa y promete darla en matrimonio a quien libere al reino de un dragón, supuestamente feroz. Hay muchos enredos y confusiones. El joven de la taberna decide emprender la aventura, y parte hacia el palacio, acompañado por amigos que simulan ser su escolta. Descubrirá en su empresa que el dragón es solitario, tímido y sencillo. Ambos se ponen de acuerdo y simulan la ferocidad y la muerte del dragón para que lo dejen tranquilo, y el joven reciba el premio.

Después de algunas conjuras, venenos que se mezclan, brujas que se enamoran y hadas que no son muy eficaces, y el sentido común, que sí funciona, todo termina bien.

Estética: Es un espectáculo que lleva una importante producción, a la manera de un musical, con tres escenarios: la taberna, la cueva del dragón y el palacio. Las canciones y las coreografías animan pasajes que están sostenidos por buenos diálogos y acción. Los vestuarios acordes a los reinos de los cuentos se combinan con la escenografía para dar la impresión de esta fantasía. A todo esto se agrega un tono paródico, con mucho humor.³²

Análisis: El mismo autor aclaró en una entrevista que se había propuesto desmitificar de algún modo los cuentos de hadas, jugar con ellos, y mostrar un aspecto más verdadero de las personas. El rey es un poco distraído pero busca soluciones, la princesa es rebelde y no le gusta el protocolo ni las trivialidades de la corte, el hada madrina no es demasiado poderosa, el dragón no es feroz, la bruja es mala pero tonta y al final está enamorada, y para que todo salga bien, algunos intentos de la bruja de hacer daño fracasan por la estupidez de los guardias. Si bien Enrique Pinti admite que se inspiró en algunas películas, y en el humor de Dany Kaye, sus diálogos son auténticos, ágiles y absolutamente teatrales, y llevan a los espectadores de una situación a otra, a la vez que divierten con un humor refinado, pero sencillo.

Podemos decir que junto al genuino entretenimiento, se pueden sacar algunas conclusiones sobre cuáles son las cosas que importan de las personas, cómo funcionan los prejuicios y los miedos, y qué pasa con el poder, el amor y la amistad.

3. *La Flaca Escopeta*

Creadora del personaje e intérprete: Linda Pérez

Aclaración general sobre el personaje. La Flaca Escopeta es una mezcla de Olivia, Mary Poppins y Mujer Maravilla que ha venido de otro planeta. No está muy claro cuál es su poder, pero con unas palabras

mágicas suele afectar a las personas y ayudar a otras. Puede volar, tiene amigos especiales que la ayudan, y suele ser convocada, especialmente por los niños cuando hay algún peligro. En tres espectáculos diferentes, con distintas historias, y en fechas variadas, acude a solucionar problemas distintos. Los espectáculos, despliegan cada uno diferentes formas de asombrar con efectos, trucos, un elenco más o menos numeroso, distintos directores. Analizamos una de las aventuras de este personaje.

La Flaca Escopeta. Los caminos de la fantasía

Libro y dirección de Hugo Midón; intérpretes: Linda Peretz, Ana María Santiago, Carlos Silveyra, Julio César Gervasoni, Mayra Kremenchuzky, y las niñas Julieta Cesari y María de los Ángeles Spinassi, que actúan alternativamente; titiriteras: Paula Susana Alfieri, Paula María González y Ana María Rocha Lima; acrobacia y malabarismo: Marcela Caraballo, Mariana Paz, Hedieta Pérez, Nadia y Pablo Rutkus; escenografía e iluminación: Héctor Calmet; vestuario: Renata Schussheim; música: Alejandro Goldemberg; coreografías: Ana Padilla; magia: Emmanuel; teatro negro: Román Lamas y Gabi Marges; acrobacia y malabarismo: Mario Pérez, 1994.

Argumento: Lilly es una nena que se ha perdido en el camino de la fantasía y no sabe cómo regresar a la realidad. La Flaca la encuentra y juntas recorren algunos mundos extraños hasta llegar de nuevo a casa.

Con algunas claves en tono de caricatura (por ejemplo, los personajes de la familia Tap parecen recortados de una historieta y recuerdan a los creados por Midón y Schussheim para la ópera de Menotti para niños: *¡Ya vienen los Globolinks!*) y otras en tono disparate (los estafalarios personajes que se cruzan en ese camino parecen salidos de un sueño) la historia presenta ese viaje y los encuentros con fantásticas criaturas.

Estética: En términos generales, es un musical, con canciones y bailes, que hace de marco a la presencia de la protagonista, que es simpática, con mucho carisma para conectarse con los chicos, vuela, y realiza algunos trucos de magia. Todos esos recursos, trucos de magia, malabarismo, acrobacia y teatro negro alimentan la imaginación del espectador. La obra tiene mucho ritmo y los personajes de la fantasía son visualmente atractivos por el vestuario y las máscaras.

Análisis: Es frecuente que se quiera hablar a los niños de un mundo de justicia y buenas acciones, y se recurra a un personaje con poderes mágicos, para que sea el héroe o la heroína, al estilo de los cuentos de maravilla y las historietas. El problema, como suele suceder en estos casos, es cómo se delinean y definen los otros personajes, supuestamente humanos. En el caso de este espectáculo, allí se producen las debilidades de la obra y su falta de convicción. El libreto, pretende ser una historieta de acción pero no logra sostenerse en ese estilo. Lo atractivo de la Flaca Escopeta es que es argentina, que pese a tener muchos rasgos de las heroínas de clásicos extranjeros, tiene cosas nuestras y su creación como personaje convence. Uno lamenta como tantas veces, que las buenas intenciones no se reúnan con la capacidad de lograr un producto completo. La actriz Linda Péretz, creadora del personaje, es una mujer de iniciativa y con muchas ganas de hacer algo que aporte valores a la vez que divierta a los niños. Esta difícil conjunción de las intenciones y la concreción ha hecho que los pasos del personaje por la escena no trasciendan. Sería bueno analizar más profundamente por qué.

4. Mucho chuchó

Comedia musical para niños por Alberto López Castell y Nora Mercado; música de Alejandro Goldemberg y Leandro Chiappe; coreografías: Marta Monteagudo; escenografía: Laura Poletti; vestuario: Laura Poletti y Alberto López Castell; Intérpretes: Marcelo Albamonte, Efrat Wolns, Rodrigo Fornillo, Nora Mercado, Horacio Minuten; dirección general: Alberto López Castell, 2004.

Argumento: Un joven príncipe que tiene muchos miedos lucha por superarlos. A sugerencia de su consejero (que en realidad quiere neutralizarlo y quedarse con el reino) se traslada a un castillo abandonado, habitado al parecer por un feroz dragón. El único apoyo que tiene el joven soberano es una joven hechicera, la maga Maggie. El consejero, que simula ser su amigo, lo enfrentará cada vez a peores situaciones terroríficas. Repentinamente la acción pasa a una playa, en tiempo presente, donde se encuentran una escritora y un vendedor de “panchos” conversando. Mientras discuten, son trasladados a varios siglos atrás, precisamente a la situación del primer acto.

Estas dos personas serán, junto a Maggie, quienes ayudarán al príncipe y desarticularán los oscuros manejos del ambicioso funcionario.

Estética: La escenografía y el vestuario son adecuados a las épocas a que hacen referencia, creando una sensación de realidad dentro de la fantasía. El dragón es un muñeco grande y atractivo. Los diálogos y la acción llevan adelante la historia. En esta obra se intercalan coreografías y canciones al estilo de un musical.

Análisis: Se trata de una historia interesante, bien contada a través de la acción y los diálogos, original que no logra redondearse debido a algunas dificultades que podrían ser superadas.

En primer lugar, la estructura de musical, interrumpe la acción y resulta molesta para la narración de la historia. Convendría suprimir los números musicales, especialmente en lo que se refiere a las coreografías. Algunas canciones, no cortarían demasiado la atención. En segundo lugar, el humor y la parodia no llegan a ocultar la seriedad del conflicto planteado, donde el miedo es una debilidad del príncipe explotada por el malo. Se necesita trabajar más la presentación del problema, y pasar a reconocerlo como algo que nos ocurre a todos. Es buena idea, y permite que los chicos grandes y los adolescentes reconozcan que a ellos también les podría pasar (y les pasa). De esa manera también se clarifica la audiencia: no se trata del miedo de los niños pequeños, sino de algo más real en los mayores y adultos. A los chiquitos les hace bien descubrir que los grandes también tienen miedo y lo admiten.

5. *El país de las brujas*

Autora: Cristina Banegas; escenografía y vestuario: Miguel Nigro; puesta en movimiento: Rhea Volij; diseño de luces: Marcelo Cuervo e Iván Nirich; realización de títeres: Roberto Docampo; realización de objetos: Matías de Loof y el elenco; música original, canciones y música en vivo: Claudio Peña; intérpretes: Valentina Fernández de Rosa, Mónica Santibáñez, Carlos Canosa, Guillermo Tassarra, Ernesto Mussano, Milagros Tudesco, Sol Fernández; dirección general: Daniel Spinelli y Cristina Banegas, 2005.

Argumento: Maruja, una niña brujita se rebela a su condición, quiere ser diferente a lo que se supone debe ser: quiere ser buena, quiere usar la escoba para barrer y no para volar, etcétera, y con ello da muchos dolores de cabeza y

complicaciones a su madre bruja y a quienes colaboran para su educación. La niña emprende divertidas negociaciones con los adultos, trata de defenderse de las intervenciones de Lucifer, un gato embrujado y hay absurdos argumentos de una y otra parte para respaldar las distintas posiciones.

Maruja deberá ir a la escuela de brujas, donde pese a sus esfuerzos y los del maestro, no logra *calzar* en el sistema y pone en riesgo una importante celebración patriótica. Finalmente, la jovencita es desterrada al Bosque Encantado donde siempre es otoño. Allí se encuentra con Berto, un príncipe también desterrado ya que su vocación es ser inventor y no reinar. Entre ambos tratan de dominar a los duendes del viento para que la primavera pueda regresar, y para ello arman un ingenioso recurso.

Estética: La escena cuenta con una pantalla donde las transparencias están en constante movimiento, en armonía con la música, cuyos dibujos cambian de forma y color. Hay un trabajo con títeres y máscaras, y recursos estéticos, que tienen en cuenta la línea, el color y la luz. Se crea la ilusión de que las escobas vuelan, y los personajes mágicos se trasladan con toda libertad en el espacio. La influencia del pintor Xul Solar se observa en la delicadeza de las tramas visuales, el uso de los colores, la búsqueda de lo sutil con un delicado humor.

Análisis: En este espectáculo los efectos visuales importan mucho para “decir” y son utilizados con ingenio y poesía de artistas, en contraste con los efectos de espectacularidad que suelen utilizarse para sorprender aturdiendo. El libro es sólido, bien articulado, y la actuación es acorde. Todos los recursos escénicos están proporcionados y en armonía con la historia a contar. El cuento en sí es sencillo, pero no le falta su parte de acción y aventura, romance y es una defensa del derecho a elegir que tiene todo niño que crece. Puede tal vez objetarse cierta desorganización de los elementos que juegan sus partes, que tal vez podrían explicarse por la génesis de la historia: un cuento inventado por madre e hija durante los relatos de la infancia. Algunos personajes, como Beto, no sorprenderían tanto si la platea conociera su existencia y su problema, con anterioridad. Pero la resolución, menos mágica que lo que sugieren algunos climas, es muy coherente y aporta un cierre que les puede servir a los niños espectadores. En este caso, incluso, la rebeldía de

Maruja, que se encuentra con la de Berto, madura para que ambos se esfuercen por resolver un problema, con ingenio y desde su propia perspectiva, o sea que cambian la historia pero con un enfoque y recursos diferentes, lo que también significa que hay más de un camino para todas las cosas, y que cada uno puede hacerse responsable de su parte.

6. *Belinda lava lindo*

Comedia para chicos de María Inés Falcón; escenografía: Carlos Di Pasquo; vestuario: Silvia Copello; coreografías: Daniel Fernández; máscaras: Andrés Parrilla; música: Diego Lozano; intérpretes: Paula Llewellyn, Daniel Fernández, Claudio Provenzano y Ralph Sugar Pardo; dirección: Carlos de Urquiza, 2001.

Argumento: La historia es sencilla y concreta. Belinda es una jovencita alegre y generosa que lava la ropa de otros para ayudar. Pero es secuestrada por un sujeto ambicioso que descubre que sus lágrimas limpian instantáneamente la ropa y quiere hacer negocio con ella. Bartolo, que está enamorado de ella, la rescata.

Estética: El código teatral se apoya en la actuación, los diálogos, la acción, la escenografía (y objetos) y el vestuario, dando un clima de cuento de hadas. La escenografía también juega con el tema de la ropa limpia tendida.

Análisis: Con esta trama sencilla pero rica en posibilidades, María Inés Falconi construye un pequeño y divertido juguete teatral, con mucho ritmo, un buen despliegue coreográfico y recursos simples. El código teatral se apoya en la actuación, en la acción y los diálogos.

Como personaje, Belinda es una heroína juguetona, romántica, sencilla, pero a la vez capaz de defender sus principios y pelear por ellos. Bartolo es el muchachote torpe, ingenuo, que recibe el flechazo del amor, y corre de inmediato a rescatar a su amada. Los otros dos personajes, Fina Nariz, el “malo”, y Poco Seso, su criado, son un dúo muy divertido que aporta el humor mediante *gags*, caídas y tropezones.

En general el espectáculo interesa por su trama, despierta la solidaridad de la platea hacia sus héroes, divierte mucho con su humor y rescata el respeto y valor de los más pequeños y vulnerables para mantener los principios y defenderlos cuando algo los amenaza.

Quinto grupo. Los clásicos

Se analizan algunas versiones de cuentos clásicos o textos de la literatura universal que permiten apreciar distintas maneras en que se producen los recortes, supresiones o los cambios, y deducir un significado o intención.

1. *Hansel y Gretel*

Observación general sobre el cuento y sus adaptaciones. Este cuento de los Hermanos Grimm sobre los dos hermanitos que son abandonados en el bosque por los padres que no pueden alimentarlos, su experiencia con la bruja y posterior fuga y encuentro con los padres arrepentidos, ha sido objeto, como todos los cuentos de hadas, de muy variadas modificaciones. Por ejemplo, para no presentar algo tan cruel como el abandono, se buscan motivos que puedan llegar a justificar el episodio: cargando la culpa sobre los chicos –que desobedecen y se pierden– o un accidente o malentendido, la desesperación y coerción en el padre, o el afán de aventuras de los niños o un mal sueño.

Con respecto a la maldad de la bruja, para evitar que los más pequeños se asusten, se ha recurrido a satirizarla, mostrando un lado cómico a su conducta, humanizarla y mostrar que tiene sus propios problemas, o definirla claramente como “la mala de la película” en franco combate con los adultos que intentan rescatar los niños.³³

Hansel y Gretel

Comedia musical para chicos; intérpretes: María Valenzuela, Fabián Gianola, Ana María Cores, con un elenco integrado por Sergio Arroyo, Marcelo Durán, Carolina Pujal y Valeria Petri; libro: Marisé Monteiro; música: Martín Bianchedi; coreografía: Mecha Fernández; escenografía, Roberto Almada; vestuario: Alberto Bellatti; dirección general: Manuel González Gil, 1994.

Argumento: La historia presenta a dos hermanos, Gretel, la mayor y Hansel, el menor. Los dos niños juegan y se pelean, hacen las paces, se ayudan. Gretel es muy maternal y Hansel un travieso seductor. Los niños

comparten una aventura que resulta ser un sueño, en la que se pierden en el bosque, se encuentran con la bruja y una casita de chocolate, son atrapados, pero escapan con mucho ingenio. Despiertan en casa, con sus padres y un secreto que comparten, porque ambos han soñado lo mismo.

Estética: La obra es presentada en formato de comedia musical, con alegres canciones y coreografías. La bruja resulta agradable, canta y vuela con su escoba, de modo que los efectos especiales le dan brillo y colorido a las escenas. La escenografía y el vestuario buscan una especie de realismo en la coherencia con las imágenes de un cuento de hadas.

Análisis: Se ha tomado la historia de los niños perdidos en el bosque quitándole la referencia dolorosa del abandono. Acá se trata de una travesura, y para dar lugar a los personajes mágicos, que se vive en un sueño. El resultado es un colorido y simpático entretenimiento, que ahonda un poco en las relaciones entre hermanos.

Hansel y Gretel

Adaptación de Omar Aita del cuento tradicional recopilado por los hermanos Grimm; intérpretes: Mariana Rub, Maribel Villarossa, Luis Tripichio y Pablo Rodríguez; música de Ernesto Snajer; escenografía de Héctor Martínez; vestuario de Andrea Martínez y dirección general de Omar Aita, 1995.

Argumento: Esta versión plantea una gran pobreza general en el pueblo, y esta familia sale a buscar alguna solución. En el trayecto los niños se pierden y van a parar a la casa de la bruja, quien los engaña y secuestra. Ellos escapan con sus ardides ingeniosos, de acuerdo al relato tradicional. Encuentran también el tesoro que ayudará no solo a su familia sino también a sus vecinos a salir de la situación de miseria.

Estética: El relato se apoya en la actuación, los diálogos y el juego.

Análisis: La versión tiene un giro interesante. Está, eso sí, muy apoyada en la actuación, que debe ser convincente: hacer de niños no es fácil para un actor adulto. Y aunque se ha dejado de lado el recurso de los efectos, lo que tal vez se pierde es la posibilidad de darle al relato el encanto mágico que tiene originalmente. Queda así algo a mitad de camino: por un lado, el tema de la pobreza extrema, la solidaridad de los hermanos en las dificultades, tiene un

giro realista, por el otro, hay una bruja, pero que más que mala es tonta y vana, y la dramaturgia no traslada esta parte del episodio al terreno de lo fabuloso, de modo que la historia se vuelve poco convincente. En esta versión como en la anterior, se ha dejado de lado la ayuda que los niños reciben de los animales del bosque en el cuento original.

Hansel y Gretel

Ópera en dos actos y tres cuadros con intervalo; música de Engelbert Humperdinck; libro de Adelaida Wette; versión castellana de Ernesto de la Guardia; intérpretes: Marcelo Lombardero/Victor Odone, Ana María Marcó, Alejandra Malvino/Adriana Mastrángelo/Silvia Tortorella, Silvia Lazo/Corina Díaz/Marcela Sotelano; orquesta Vamos a la ópera; director: Alberto Balzanelli; coro de niños del teatro Colón, directora: Vilma Gorini de Teseo; regie: Carlos Palacios; escenografía: Claudio Hanczye; vestuario: producción del teatro Colón; ciclo Vamos a la Ópera, auspiciado por la Fundación Konex. En el teatro Colón.

Argumento: En esta versión (abreviada de acuerdo al estilo del ciclo que tiene características didácticas teniendo en cuenta el público infantil), los dos hermanitos se pierden en el bosque y los padres los buscan. Ellos lucharán contra la bruja y se salvarán.

Estética: Se ha cuidado la puesta, que toma dimensiones correspondientes al género: la música está ejecutada por una orquesta, hay números de ballet para las escenas en el bosque con las hadas y los animalitos. Sin trucos ni efectos, pero con juego teatral, apoyándose en los recursos escénicos de un gran teatro, se deslumbra y trasmite magia. Escenografía, telones, iluminación y el vestuario, aportan el clima de maravilla.

Análisis: Hay un clima ameno, de ilustración de cuento, en las escenas domésticas en la casa del leñador. También son atractivas las escenas en el bosque con las hadas y en casa de la bruja. La comprensión de la historia se rescata porque el cuento es conocido, pero hay momentos en que la actuación y el movimiento de escena necesarios no están logrados para transmitir lo que sucede. El canto, como se sabe, no permite generalmente la completa comprensión de lo que ocurre y en la ópera tampoco tiene ese objetivo. Si bien en el programa figura el argumento, tal vez los niños necesiten mayor orientación, y un buen relator o relatora podría ser un buen recurso.³⁴

2. *El Principito*

Observación general sobre el cuento y sus adaptaciones: Cuando se liberaron los derechos sobre los textos de Antoine De Saint Exupéry, hubo varios proyectos para poner en teatro a *El Principito*. Aquello de que “lo esencial es invisible ante los ojos” parecía cobrar nuevo significado. Este libro, conocido y amado por tantas generaciones, surgía de pronto como algo posible de llevar al escenario. Se mantenía el curioso error de pensar que se trataba de una historia para niños. Y también fue evidente que nadie se atrevería a cambiar nada. No habría “versiones libres” y de hecho no las hubo.³⁵

En su gran mayoría las versiones se parecían, como era de suponer, pese a sus distintos enfoques estéticos.³⁶ Por una parte, fue evidente la necesidad de respetar las imágenes que el espectador adulto hubiera internalizado, tratando al libro literalmente como texto sagrado. Por otra parte, se pensaba que no podían faltar diálogos que incluyeran citas textuales de los párrafos más conocidos.

Es necesario reconocer, además, que el relato tiene poca proyección teatral: es muy estático, se trata de ideas antes que de hechos, hay poquísima acción en el sentido de movimiento para los actores, aunque el texto y las imágenes son profundos y bellos.

Hay dos maneras básicas de mirar una versión teatral de *El Principito* de Saint Exupéry: si se ha leído el libro o si se desconoce el texto. En la primera situación inevitablemente habrá una parte del espectador que analizará lo que está y lo que falta y comparará imágenes interiores producto de su encuentro previo con el libro con las que ve en escena. En el segundo caso, se espera simplemente seguir y entender una historia: todo es nuevo, y se va armando con lo que se ve y lo que se oye.

El Principito

De Antoine de Saint-Exupéry; versión para títeres de Carlos Almeida; música original y arreglos: Carlos Moscardini; diseño de títeres, escenografía y vestuario: Alberto Belait; diseño de iluminación: Lito Pastrán; intérpretes: María Pía Videla, Norberto Laino, Pablo Finamore, Alejandro Bracchi, Fernanda Aristegui; asistencia de

dirección: Beatriz Borquez y Eduardo Ponce; coordinación de producción: Daniel Ruiz; realización de títeres, utilería, vestuario y escenografía: talleres del Teatro Municipal General San Martín; dirección: Carlos Almeida, 1995.

Argumento: El avión hace un aterrizaje forzoso en el desierto, los planetas giran con sus curiosos personajes, y un niño vuela entre las estrellas colgado de una bandada de pájaros... El Principito le relata al aviador cómo viajó a distintos planetas, buscando una respuesta a su pregunta: ¿por qué su rosa es efímera? Con simplificaciones arquetípicas del poder político, la ambición económica, la enajenación del vicio aparecen en los planetas que flotan en el espacio, seres atrapados en su limitado entorno buscando un poder que solo a ellos mismos los *domina*. También en su relato aparecen el zorro y la serpiente. Pero ha pasado el tiempo, y debe regresar a su hogar y a su rosa... Porque se ha enterado de que es “efímera” y sabe que es responsable de ella.

Estética: En esta obra se han aprovechado muy bien las posibilidades del teatro de objetos. Tanto el Principito como su planeta y la representación del desierto evocan con bastante fidelidad las ilustraciones clásicas del libro. Los colores, sobre todo, reiteran las sensaciones que se tienen o se han tenido al leerlo –los amarillos, por ejemplo, son exactos–. Y la música acompaña muy ajustadamente ese clima de melancólica evocación que suscitan las palabras de Saint Exupéry. Hermosas creaciones plásticas e ingeniosas realizaciones titiriteras, instalan un espacio donde se mueven los planetas del escritor francés.

Análisis: El sometimiento al texto original, algo así como un “intocable” hace que se desperdicien los momentos de la historia que pueden resultar más atractivos para los niños. El encuentro con el zorro, las complicaciones que fabrica la rosa, el enigma de la serpiente, tienen mayores posibilidades teatrales. La relación entre títeres y un actor también puede ser difícil, creando muchas dificultades para la actuación. Si bien los textos son fieles al libro, los extractos los hacen difíciles de seguir. No hay nexos narrativos y la escasez de acción que ya de por sí tiene el libro se hace evidente en la pieza que no logra trasladar al exterior otra cosa que las mismas imágenes del libro. La elección de privilegiar la ilustración del relato mediante los objetos y su juego escénico permite ser fiel también a esas partes emblemáticas del texto,

pero en ese caso, tal vez lo más acertado hubiera sido asumirlo así desde la base, y no pretender una acción dramática que no puede aparecer.

El Principito

Versión teatral de Marisé Monteiro del libro de Antoine de Saint-Exupery; música de Martín Bianchedi; escenografía y vestuario de Magda Banach; coreografía y técnica de teatro negro: Adrián Oliver; arreglos musicales: Gerardo Gardelín; intérpretes: María Leal, José Angel Trelles, Fabián Pandolfi, Patricia Browne, Jorge Rotondo, Eduardo Alfonsín y Gustavo Wons; dirección general: Daniel Marcove,³⁷ 1996.

Argumento: La versión teatral respeta cuidadosamente el texto del libro, están las escenas conocidas y hay una versión dramática en el escenario de la relación entre el aviador y el niño que resulta interesante.

Estética: Se utiliza la actuación para los encuentros del Principito con el aviador, el zorro y la serpiente, y teatro negro para los viajes. En esos momentos, el aviador es el narrador. Aparecen también algunos duendes que posibilitan escenas de juego.

Análisis: Con una muy buena producción el relato maravilla, conservando su formato fiel a las palabras de Saint-Exupery. El personaje del Principito es interpretado por una actriz que logra darle cierto encanto de niño, humor, y posibilidades de juego. Para los niños, sigue siendo enigmático el final. Los actores elegidos, el formato musical, y la magia del teatro negro le confieren alto nivel estético. El público puede quedar satisfechos porque escuchará las frases que ama del libro.³⁸

3. Robin Hood³⁹

Observaciones generales sobre la leyenda y sus versiones: Ya se ha analizado el trabajo de los Titiriteros del Teatro San Martín, en versión de Mauricio Kartún y Tito Loréfcie.⁴⁰

Otra versión que se vio en el teatro para niños pertenece a Héctor Presa con el grupo La Galera Encantada. Con mucha libertad, se presentó una parodia, muy divertida, con muchos enredos, duelos y picardía. Este espectáculo fue modificado posteriormente y terminó en otra versión, *Robin 4x4 Hood*, realizada por cuatro actores-clowns, que rotan en los personajes y

las escenas, trabajando mucho con máscaras y detalles del vestuario que intercambian para las distintas caracterizaciones. Robin Hood aparece aquí como el bandido simpático y justiciero. La puesta es un despliegue de ingenio y creatividad, y termina eclipsando de alguna manera la historia.

4. El Príncipe feliz

Basado en el cuento de Oscar Wilde. Adaptación y dirección: Soledad Silveyra.

Argumento: Desde su estatua, el Príncipe que fuera tan feliz en el palacio, ve en el pueblo el dolor y la miseria que no conoció en su vida. Y decide repartir al menos la riqueza que recubre el monumento. Cuenta con la ayuda de una pequeña golondrina que morirá de frío por quedarse durante el invierno para acompañarlo en su empresa caritativa.

Estética: La autora cuenta la historia de Oscar Wilde mediante un musical de tono alegre, con bailes, canciones, colorido vestuario y una escenografía muy atractiva de casita de muñecas. Los personajes parecen salidos de un cuento, un cuento feliz, donde caben y juegan los estereotipos. Entre actores y títeres se cuenta la historia, y la golondrina es una bailarina que recuerda la belleza y el vuelo del amor.

Análisis: Lo que sorprende y desconcierta es que, dentro de esta cajita de música, o cuidado retablo de juguete, en el que abundan las sonrisas, se intente relatar una historia tan dolorosa y dramática. No porque no se les pueda hablar de estas cosas a los chicos (en ese sentido, bienvenido del tema) sino porque al buscar minimizar su aspecto doloroso, la injusticia y la miseria se convierten en caricaturas.

El formato de musical resulta para los niños un doble mensaje confuso. Junto a la alegría y cierta superficialidad que sugieren cantos y coreografías, el relato se refiere a hechos penosos ¿Cómo entendemos a esta costurera que no tiene dinero para comprarle los remedios a su bebé enfermo y que sonríe permanentemente, baila y canta, como si ya supiera que le van a regalar un rubí para solucionar su problema? ¿O a los mendigos, que si bien llegan a crear un clima sombrío cuando aparecen recogiendo basura, inmediatamente entran en la tónica del musical y se alegran con el regalo de sus láminas de oro?

Cuando uno llega al final se encuentra con la estatua despojada de su riqueza y la golondrina muerta, como lo cuenta Oscar Wilde, en el que la poesía se asienta en la manera de contarla y la profunda tristeza por el dolor humano que una estatua de oro no puede redimir pese a su entrega absoluta. Allí el espectáculo emprende un giro para aliviar a los niños del abrumador mensaje, y muestra al Príncipe y a la golondrina, felices y enamorados, en el cielo, de fiesta con los ángeles.

Demasiado poco creíble en su aparente realismo y en su fantasía, la historia no convence, y vuelve a alertar sobre las adaptaciones para los niños que modifican el sentido de un relato clásico.

5. *Granadina*

Idea y adaptación de Daniel Casablanca, sobre textos de Federico García Lorca; intérpretes: Daniel Casablanca, María Ucedo, Maqui Figueroa, Aymará Parola y Esteban Quintana; músicos: (intérpretes en escena y creadores de la música original) Pablo Broncini, Brian Chambouleyrón y Leo Heras; coreografía: María Ucedo; banda sonora incidental: Marcelo Ceraolo; escenografía: Alberto Negrín; vestuario: Mini Zuccheri; iluminación: Gonzalo Córdova; puesta en escena y dirección: María Romano, 2004.

Argumento: El acomodador de la sala se presenta y comienza a dialogar con el público. Es tímido, sencillo, y se llama Federico. Quiere ayudar a los actores que no pueden comenzar porque otro actor no se ha presentado, de modo que le piden que lo reemplace. Lo hace de buena gana, pero tendrán que ir diciéndole todo lo que tiene que hacer, que primeramente hace mal, lo que provoca mucha diversión en la platea, especialmente la menuda. Federico, a veces el poeta, a veces el acomodador, juega esos papeles interactuando con los músicos, con la gitana o la Niña que riega la albahaca, con las bailarinas, mientras se desgajan los textos, las coplas, los poemas.

Estética: A través del juego *clownesco* de un conjunto en impecable armonía, con la música en vivo en el escenario y con un ritmo ajustado, se dicen poemas, se juegan situaciones del teatro de Lorca, se busca darle a la poesía un valor de juego y de movimiento que se expresa con la actuación, el humor y la danza en el escenario.

Análisis: Es muy interesante en este caso la búsqueda (lograda) de

un lenguaje teatral apropiado para expresar la poesía: no solamente algunos diálogos dramáticos, sino coplas y poemas. El clima de fiesta está dado por la puesta y enunciado por los mismos intérpretes y los músicos. Es todo tan cuidadosamente sincronizado que después del enorme disfrute surge la duda si esto pudiese repetirse con otros intérpretes. El espectador tiene el reiterado placer de disfrutar del histrionismo de los actores, y sorprenderse con sus ocurrencias, comprobar que el juego campea por todos los ámbitos, por cada uno de los que están en el escenario y también por sí mismo.

Mientras los más chicos se divierten con las travesuras, con los absurdos y las equivocaciones, los adultos juegan a ser niños, pero también se reencuentran con la profunda movilización interior de la belleza poética.

No hay un solo detalle que desentone en esta especie de fiesta con el mundo de Federico García Lorca a través del juego de un conjunto de impecable armonía.

Hay algo también gratificante en el reconocimiento de la sala de teatro como lugar mágico para la fantasía y de la platea como cómplice.

6. *La Cenicienta*

Observaciones generales. Este es uno de los cuentos favoritos para versiones teatrales. Además del simple hecho de que por tratarse de un popular cuento de hadas, su difusión en la lectura de grandes y chicos es enorme, y los adultos reconocen un tema que les resulta cargado de atractivos memoriosos ya que los devuelve a la infancia, la historia posee una cantidad de ingredientes que atraen a los chicos, en gran parte porque les permiten una inmediata identificación, por su realidad y por su fantasía. Por ejemplo, la reparación de injusticias, el romántico poder del amor que salta barreras, ese poquito de suerte cuando se anda en la mala, el suspenso de las intrigas, el efecto consolador de la magia, el castigo a los perversos... Y todo en ese contexto siempre mágico para los niños, de reyes, princesas y príncipes, bailes y trajes, que mantiene su capacidad de

deslumbrar, pese a ser tan obsoleto, pero que al mismo tiempo es mentirosa garantía, de bienestar, vida fácil y regalada. Y, por supuesto, el hecho de que una nítida polaridad, establece que hay buenos, muy buenos, y malos, muy malos. Lo interesante es que la forma en que se eligen y combinan los ingredientes en las versiones apunta a distintos significados. Un error frecuente consiste en suponer que los niños conocen la historia. Aunque parezca extraño, muchos niños de las últimas generaciones saben más de personajes surgidos de los dibujos animados de la televisión, por lo que, un libro regalado por la abuela, o una producción de Walt Disney en el cine les presente el cuento, con la casi completa seguridad de que esa versión será para ellos la correcta, tal vez la única.

Cenicienta. El musical infantil

Intérpretes: Florencia Peña, Rodolfo Valss, Noralí Gago, María Roji, Julieta Novarro, Carlos Zabala; música: Ángel Mahler; coreografía: Daniel Fernández; escenografía y vestuario: Jorge Micheli; asistentes de dirección: Pablo Rubio y Carlos Ekizian; libro, dirección y puesta en escena: Andrés Bazzalo, 1997.

Argumento: La joven Jazmín, se sorprende al enterarse de que su padre se ha vuelto a casar. La irrupción de esas personas extrañas (hermanastras y madrastra) en su vida muestra un conflicto al que el padre es deliberadamente ajeno, por lo que la injusticia se siente más. Uno sabe que estas mujeres advenedizas van a maltratar a la buena de Cenicienta, y el autor parece jugar con este imaginario conocido y simplemente lo evoca. Vendrá después la noticia de que ha muerto en uno de sus viajes, y Jazmín es despojada de todo derecho y maltratada. A partir de allí la versión sigue el lineamiento general del cuento, el anuncio del baile, los preparativos, Jazmín que debe ayudar a sus hermanas pero no es autorizada a ir, la ayuda del hada y los animalitos que son sus amigos, el Príncipe que se enamora, el tema del zapatito, y el final, donde también hay perdón para las malas.

Estética: El espectáculo es presentado como un musical y al mismo tiempo abunda en detalles escenográficos para la actuación. Una escenografía de ilustración de libro de cuentos sitúa la historia en los dos

espacios de la acción: la casa de Jazmín y el palacio. Hay abundantes detalles de utilería que pueden gustar a los niños para enriquecer su fantasía desde una supuesta realidad. Algunas coreografías y canciones subrayan ciertos momentos, jugando a recordar el cuento. Un ejemplo, cuando las hermanas de Jazmín la hostigan o en el baile.

Análisis: El libro de Andrés Bazzalo lleva al cuento a su versión dramática con buena resolución escénica, y sin mayores sorpresas argumentales. Y a la vez simplifica la historia para que quepa en el espacio y el tiempo de un escenario chico, como les suele ocurrir a los espectáculos infantiles. A veces parece haber conflicto para definir la obra entre actuación y musical, y por momentos las estéticas compiten. Cenicienta o Jazmín, el personaje central, alrededor del cual gira toda la trama, no es suficientemente definido y mostrado, debiéramos conocerla más, en su encuentro con otras personas, su amigo el pajarito, o en sus juegos y sueños personales, para identificarnos y tomar partido. Una vez más, el imaginario está dado por sentado. Sabemos de antemano que Cenicienta es la buena de la película y que va a recibir un trato injusto. Puede ser una deficiencia en la actuación o en el libro, pero el personaje central no convence. Como siempre ocurre, la parte romántica enternece a la platea (menuda, y no tanto), y hay aplausos cuando Jazmín calza el zapato de cristal, y suspiros cuando ella y el príncipe bailan.

Cenicienta

Idea, coreografía y dirección: Yamil Ostrovsky; intérpretes: Alejandro Canuch, Ilana Faust, Ana Victoria Iommi, Lisa Simkin, Silvana Caspani, Soledad Galoto, Victoria Galoto, Luciana Prato y Maxi Bartfeld. 2000.

Argumento, estética y análisis:⁴¹ El espectáculo comienza con un tradicional recurso humorístico. Aparece, solo en el centro del escenario, un actor quien es prácticamente empujado y obligado a enfrentar el público. Sonrisas incómodas e intentos de huida no le resultan. Un telón, que cobra animación y dimensiones de personaje lo obliga a hacerse cargo y asumir la tarea de narrar. Después de varios intentos con muchas equivocaciones para deleite de los chicos de la platea e inclusive de los adultos, el actor empieza a contar la historia de la

Cenicienta. Esta narración es actuada y bailada por cuatro bailarinas en una especie de pantomima satírica. El relator con algunas interrupciones, pasa a evocar la situación en el palacio, protagonizada por el Príncipe y el Rey, que culmina con el anuncio del baile.

El libro juega mucho con detalles que cruzan épocas y culturas, mezclando el oficio del heraldo con jingles publicitarios, danzas y músicas antiguas con ritmos modernos, elementos manuales primitivos, y otros electrónicos como Internet, discursos palaciegos y jerga de televisión.

Las equivocaciones son constantes y divierten, el humor está presente hasta en la manera de anunciarse en una casa, cuyo timbre siempre sorprende con los sonidos que convoca, suficientemente fuera de lugar para provocar la risa.

En realidad, casi todas las peripecias son protagonizadas por el relator, que cumple también el papel de heraldo y de Rey, excelentemente desempeñado por Alejandro Canuch.

Un hilo de travieso humor va tejiendo la historia con humor, el público se deja atrapar gozosamente en el juego y anticipa con regocijo cada nuevo disparate.

El hada apoya este ángulo, equivocándose en el momento de aparecer, utilizando una varita inútil (comprada en una tienda de “todo por 1 peso”), pero logrando finalmente su objetivo, aunque no sin algunas divertidas complicaciones. El príncipe es otro personaje humorístico, verdadero antihéroe, torpe e inocentón, pero muy enamorado, lo suficiente para enternecer y lograr complicidad.

La “famosa zapatilla” llega a recorrer la platea buscando a su dueña. El triunfo final de Cenicienta es muy celebrado por la platea, que incuestionablemente lo siente justiciero.

Aunque el espectáculo se anuncia como ballet, la danza solo ocupa una parte de la acción. Mientras el relator va narrando, los bailarines ilustran el texto con un juego corporal que algunas veces desemboca en una breve coreografía.

El centro neural lo constituyen el relato, el juego corporal y la incorporación del sonido como efectos, con dimensión de personaje. Estos efectos están muy bien usados a la manera ilustraciones, guiños, comentarios intencionales y juegos sonoros.

Se hace evidente la utilización de un código acertado, inteligente, que valoriza al público, al que le da un merecido crédito como capaz de entender la picardía del comentario subyacente en un timbre, una alarma o una bocina. o una sirena, en la época de palacios hadas y duendes.

Tal vez, para equilibrar y completar las diversas facetas de la ilusión se debió dar más realce a los elementos visuales, traje del príncipe, del Rey, algunos cambios en el vestuario de las hermanastras y la madrastra.

Cenicienta, la historia continúa...

Libro de Mariana Fabbiani y Rosario Lejárraga; música original y dirección musical: Omar Gianmarco; coreografía y asistencia de dirección: Daniela Fernández; coreografía tap: Mónica Povoli; escenografía: Oriá Puppo; vestuario: Jimena Bueno y Paula Moore; diseño y operación de luces: Abel Fumagalli; diseño y operación de sonido: Luis Ramos; intérpretes: Mariana Fabbiani, Leandro Stivelman, Hernán Romero, Violeta Urtizberea, Gustavo Monje, Alejandro Zanga, Paula Sempé, Carmen Márquez, Sabrina Perel, Mariana Blumenthal, Laura Wajnczymer, y Julieta Zylberberg; dirección general: Daniel Casablanca, 2000.

Argumento: La versión muestra una joven bastante harta del maltrato, que acude a su hada madrina para ir por las suyas al baile, conquista al príncipe –no pierde el zapato sino que lo deja a propósito–, y, encontrada y elegida, va al palacio como prometida del heredero del trono. Pero, la historia continúa. La joven se aburre de su fastidioso entrenamiento, el romance se desinfla entre protocolo y prohibiciones; pasa, en cierto sentido, de una vida árida a otra, donde continúa sometida, y a disgusto. Finalmente descubrirá que su amor está en otra persona y, hada madrina mediante, descubrirá que “siempre existe el Plan B” y en él están su felicidad y su libertad.

Estética: En todo este trabajo, como en el del resto del elenco, puede apreciarse la pericia de una buena dirección, que explotó muy bien la posibilidad del humor y el juego, incluyendo a la platea de todas las edades, en un equilibrio no siempre logrado en los espectáculos infantiles, y consiguiendo un agradable despliegue visual y ritmo con el juego de las luces y escenografía funcional. El toque principesco se buscó en el vestuario. El espectáculo está apoyado en la desenvoltura escénica de la protagonista y el parejo

acompañamiento del elenco para fluir naturalmente en cuanto a la acción, contando en todo momento con la entrega del público, y el aporte asegurado del imaginario que se pone en marcha y no necesita de tantas explicaciones. Este aspecto está muy bien aprovechado, bien medido y respetado. Se ha utilizado la animación de dibujos para una especie de prólogo, de modo que la acción en el escenario parte del baile y las escenas consecuentes. Coreografía y canciones arman agradables nexos, muy bien trabajados. Se ha logrado un interesante contraste entre el tono romántico puesto en los solos o dúos y el juego satírico que describe la rebeldía de Cenicienta, apoyado en los bailes modernos –rap, tap, bailanta– con mucho ritmo. Se puede comprobar la importancia de una mano experta para el ritmo y el humor en el escenario como la del director Daniel Casablanca.

Análisis: El público disfruta los guiños juguetones que mezclan las épocas, y resulta muy divertida una heroína de los tiempos de carruajes tirados por caballos, usando zapatillas deportivas, comunicándose por *e-mail* con el hada, y un hada madrina convocada por su celular a solucionar problemas en otros cuentos. Se trata de una Cenicienta que no se queda en la autocompasión y los lamentos y toma la iniciativa. Por eso mismo, convence, despierta simpatía y solidaria complicidad, de manera natural. A su lado el Príncipe resulta humano, demasiado atado a sus deberes pero intenta comprender qué le pasa a su prometida y el zapatero enamorado, es un excelente antihéroe romántico.

La madrastra y el hada, son personajes que juegan con picardía y un humor sabroso.

En síntesis, un espectáculo que juega y bromea con el cuento de hadas, pero con un serio trabajo de sátira.

C. Niciente

De Héctor Presa; con música de Ángel Mahler; escenografía de Héctor Presa; vestuario de Silvia Copello; asistencia técnica de Miguel Murúa; puesta en escena y dirección: Héctor Presa; actúan: Héctor Presa, Lali Lastra y Mariana Richaudeau, 1998.

Argumento: Con un ingenioso juego al estilo de la comedia del

arte, los tres payasos de La Galera, cuentan una historia con reminiscencias del cuento tradicional de *La Cenicienta*. Luego de una alegre y simpática presentación en la que bailando y cantando trozos de canciones y rondas infantiles reivindican el valor y la dignidad del payaso y su sonrisa, se empiezan a transformar en personajes. Carlos Niciente relata sus penurias como desocupado.

Al ofrecerse como payaso es rechazado en esa función, pero finalmente admitido en la casa de una rica y agria dama y su no menos avinagrada hija, para hacer las tareas domésticas. Por más que Carlos se esfuerza, siempre hay algo más que se le reprocha, y su patrona insiste en llamarlo C. Niciente. Él se propone a toda costa lograr que la joven sonría, pero sus esfuerzos solo obtienen el desprecio de su destinataria, aunque divierten mucho a la platea. Finalmente llega la invitación al baile, y las dos mujeres van. C. Niciente también concurre por su cuenta, cuando comprende que no hay hadas madrinas, y que “la magia la hacemos nosotros”. En la fiesta se hace pasar por un personaje de la farándula, y baila con su joven patrona, logrando hacerla reír. A la medianoche corre de regreso a la casa donde espera a sus señoras. Ellas descubrirán finalmente que es el mismo que estuvo en el baile, y mientras la madre en su confusión piensa en riquezas, invitaciones y fama, los jóvenes se abrazan emocionados, y enamorados.

Estética: El espectáculo se apoya en la actuación, con un juego teatral al estilo de la comedia del arte, con juegos de palabras, equívocos, Una especie de coreografía mímica va enlazando las distintas situaciones de la pieza, pautada por el texto, que es chispeante y lleno de guiños. El juego de enredos está bien llevado, especialmente porque no se lo ha complicado demasiado. Los personajes conservan su nariz de payasos, pero son igualmente convincentes como personajes del cuento. Hay una constante de emoción, ternura y picardía, que mantiene su equilibrio mediante el agudo diálogo, los gestos y los cambios de lugar de los objetos. Se trata de objetos muy simples de la escenografía y el vestuario para transmitir códigos que el público asiduo entiende en seguida. La

escenografía está montada simplemente con dos paneles y canastos de distinto color y tamaño, el vestuario es muy colorido.

Análisis: El autor juega mucho con los equívocos, los juegos de palabras, los significados relacionados, provoca a escuchar y entender un mensaje no dicho pero sí aludido. Sabe que la emoción es necesaria y bienvenida cuando se resuelve en una sonrisa, y con sus recursos histriónicos abarca en el mismo abrazo al niño que hay en el adulto y a los chicos de la platea. Claramente funcional, la música, comparte las alusiones infantiles de la puesta. Como está planteado el espectáculo, la actuación es esencial: los artistas deben ser buenos histriones y trabajar en armonía perfecta, bien dirigidos para que el ritmo sea perfecto.

Cenicienta en Elsinor

Texto de Susana Anaine y Uriel Milsztein; diseño escenográfico: Jorge Macchi; vestuario: Carolina Antoniadis; realización de títere: Leticia Pried; música original: Diego Vila; intérpretes: Analía Couceyro, Mónica Raiola, Alejandro Polledo, Martín Policastro, Silvia Hilario, Julieta Díaz, Darío Cieland, Catalina Auge; titiritero: Pablo Gurovich; puesta en escena y dirección general: Uriel Milsztein, 1997.

Argumento: El rey, padre de la joven protagonista es ambicioso, tonto, y muy distraído: su único deseo es viajar a Marte, cosa que hará, con lo que queda fuera de la acción posterior. Claudia, la madrastra, es a la vez la tía, y su ambición es el poder, quiere el reino para sí, y busca hacer grandes negocios con los reinos vecinos (alude a un Merconor) tendiéndole una trampa al príncipe Fortimbrás, que es el único opositor de sus ideas.

Forimbrás es bueno, y genuinamente democrático: por esta razón, sus vecinos buscan la forma de anularlo.

Y Cenicienta, es una princesa que, además de estar condenada a las tareas domésticas, y de ser humillada por hermanastras y hermanastro, está recluida. El pueblo reclama su presencia, pero Claudia siempre encuentra pretextos para justificar su ausencia. Posteriormente, la ambiciosa madrastra organiza un *casting* para nombrar la Reina del Merconor, y hacer publicidad para una cadena de hamburguesas.

Cenicienta aparece deslumbrante, gracias a una tela que le regala su antigua nodriza. Al separarse del príncipe con quien baila un tango, le deja su zapato. Y por supuesto, así la encuentra él posteriormente. Con esto se desbarata el plan de Claudia y sus hijos, revelándose que Cenicienta es la verdadera heredera del reino.

Estética: Basándose principalmente en la actuación, los diálogos y la acción teatral, el espectáculo propone una versión paródica de la historia de *Cenicienta*, apoyándose en los detalles de la fábula que son pivote para una suerte de actualización y socialización de las motivaciones negativas de algunos personajes, y utilizando otros textos y personajes (algunos de Shakespeare, por ejemplo) para caracterizar ciertas situaciones.

Análisis: Es evidente que el deseo de mezclar imaginarios pesó mucho en la elaboración del texto. El problema aparece cuando estos imaginarios no son tan conocidos por el público, o cuando las alusiones no son claras ni se armonizan. El artificio puede convertirse en una trampa. Porque se quedan en una especie de chiste secreto, en una diversión de los autores. Y los chicos, especialmente, quedan afuera. Más todavía cuando al espectáculo le falta juego, momentos de placer estético (visuales, sonoros, de movimiento), diversión, y principalmente, claridad en el discurso teatral. Interesante como propuesta novedosa, no es un espectáculo para chicos.

7. Peter Pan

Consideraciones generales. Esta historia de James Barrie, publicada primero como obra de teatro y luego como novela, y que se inspiró en los niños amigos del autor (entre ellos, Peter) pero no fue escrita para un público infantil, ha sido sometida a diversas adaptaciones.

El principal atractivo para ponerla en escena (a la vez que dificultad) es que Peter *vuela*. Eso demandó siempre contar con una buena producción. Otros efectos, como por ejemplo la representación del hada Campanita, también exigen un ingenioso trabajo en los efectos especiales. La historia, con el fantástico país de Nunca jamás, la rivalidad entre Peter y el capitán

Garfio, los otros habitantes del lugar, la pandilla de amigos de Peter, parece muy atractiva. La pregunta es ¿a costa de qué? Peter es un niño que ha decidido que el mundo adulto no le gusta y no quiere crecer. En su isla fabulosa se cobijan los niños que han sido abandonados por sus padres. Garfio es malo y cruel, y busca venganza. ¿Cuánto de ese contenido es provechoso, positivo para los niños?

Los dos ejemplos que comentamos son adaptaciones de la dramaturga Marisé Monteiro, en distintas épocas, con unos cuantos años (nueve) de distancia. La gran diferencia está en la producción, que permite la utilización de efectos y de trucos que sugieren mucha magia, y pueden deslumbrar y entretener mucho.

Peter Pan

Comedia musical de Marisé Monteiro basada en el libro de James Barrie; música: Panchi Quesada; con Iván González como Peter, Jean Pierre Noher como el Capitán Garfio, y un elenco integrado por Valeria Britos, Nicolás Scarpino, Fabrizio Tonarelli y David Llewellyn y bailarines; coreografía: Doris Petroni; escenografía: Daniel Feijóo; producción ejecutiva Alicia Lorenzo y Susana Zárate; dirección general: Mariana Sagasti; supervisión de vuelo: Alberto Aranís, 1995.

Argumento: El utópico país de Nunca jamás, donde habitan las hadas y se refugian los niños perdidos, corre peligro cuando el Capitán Garfio, que odia a Peter, aparece con su maligno acompañante. Afortunadamente, se cruza un cocodrilo, capaz de comérselo entero, y no solamente la mano como en una anterior ocasión. La historia también muestra escenas de contradicciones y celos del hada Campanita, y también del propio Peter.

Estética y análisis: Se utiliza la acción teatral, los diálogos y algunos trucos de efectos, como el vuelo de Peter. El actor compone un personaje muy convincente, temperamental, impulsivo, antojadizo, distraído, con breves obsesiones que se van alternando como en los niños pequeños. Pero a la vez es un Peter que tiene la carga de cierto liderazgo, no se sabe muy bien por qué, cuyos impulsos arrastran a otros, que olvida de inmediato sus objetivos, y que habla a borbotones. Su presencia es la más fuerte en el escenario, y la obra parece apoyarse en el hecho de que él no solamente es el

protagonista, sino la razón de ser de la platea. Junto a él, los demás personajes arman el cuadro donde se desenvuelve el cuento.

Es muy linda la escenografía de la isla, no así la del dormitorio, que es convencional, sin magia, muy vacía y, casi despersonalizada. En estos dos ámbitos transcurre la acción que se limita a la anécdota, sin matices, sin relieves en los personajes secundarios. Como efecto, el vuelo de Peter-Iván es de gran impacto, y funciona muy bien como un elemento mágico. Pero todo se queda allí, en ese vuelo. No parece haber una razón para que la historia sea contada. Esto no impide que el trabajo parejo de los artistas, y la buena producción de la puesta, unido al encanto de los protagonistas, permita un placentero entretenimiento, sobre todo entre los más chicos.

Peter Pan... todos podemos volar

Espectáculo musical con libro de Marisé Monteiro sobre la obra de James Matheu Barrie; intérpretes: Diego Reinhold, Favio Posca, Ivanna Rossi, Marcos Bicho Gómez y elencos de niños y adultos; coreografía: Elizabeth de Chapeaurouge; escenografía: Alberto Negrín; vestuario: Kris Martínez; letra de las canciones: Marisé Monteiro y Patricia Sosa; música: Patricia Sosa; productor musical: Oscar Mediavilla; dirección de actores: Claudio Gallardou; diseño de luces, puesta en escena y dirección general: Ariel Del Mastro, 2004.

Análisis, argumento y estética:⁴² La puesta y despliegue visual de este espectáculo son de muy alto nivel de concepción y realización. Hay una ajustada elaboración de los aspectos técnicos, muy bien sincronizados, especialmente en la ilusión de vuelo de los personajes, en los juegos de acción, las coreografías y el diseño de luces y de escenografía. Varios momentos deslumbrantes entusiasman con su efecto. Algunas escenas sorprenden y maravillan.

Pero se quedan en impactos para los sentidos: no pueden incorporarse a una historia solvente para la platea menuda.

Escrita originalmente como obra de teatro para adultos, la fábula del niño rebelde que huye de su casa para no crecer, capaz de volar atravesando el espacio entre el país de fantasía y el mundo real, propone mensajes muy contradictorios para los chicos.

Hay confusión en el personaje del joven Peter quien, por huir del mundo

de los adultos a quienes rechaza, se ha creado un universo de ficción lleno de amenazas y peligros, un universo de carencias negadas o disimuladas. No le queda bien la dimensión de héroe porque no acepta la vida, ni se hace cargo de un destino: es más bien una suerte de pobre niño sin hogar que sigue extraviado y niega la realidad, mientras se esfuerza en mantener la ilusión para los otros pequeños a quienes protege como puede porque los quiere conservar, pese a la violencia y los peligros que los acechan allí, en su país fantástico, Neverland, la Tierra de Nunca Jamás. Los quiere conservar porque los necesita para seguir existiendo él mismo, como niño, y no crecer.

Por otro lado, son conmovedores sus esfuerzos por conseguirse una mamá, por aprender cuentos, por mantener la alegría del juego en un espacio de importantes vacíos y grandes peligros. Intentando permanecer niño, se hace sin embargo responsable de la suerte de los otros, como un adulto, y enfrenta al malo como “el hombre de la casa”. Aunque se esfuerza por ser y mostrarse libre y feliz en sus ocurrencias y travesuras, es casi patético en su dificultad para conectarse con la verdad. Por eso, no es un buen modelo de héroe para los niños de la platea. Ritmo, acción, coreografías variadas y coloridas, despliegue en la escenografía, la iluminación y el vestuario son factores que se suman al estar conjugados con precisión y maestría.

La dificultad aparece cuando se cuenta la historia. Las actuaciones son las adecuadas, pero los personajes, lineales y estereotipados, no parecen permitirles a los actores una mayor dimensión o relieve. Peter es juguetón, algo histérico, con muchas ganas de ayudar, por momentos confundido, atrevido y valiente (o inconsciente), y logra que el espectador atisbe al dilema de ese personaje que más que un niño eterno es un niño sin infancia, querible, conmovedor por momentos, atrapado como está en su propia negación.

Garfio, es malo, muy malo, la interpretación exalta su crueldad, y en algún momento intenta caricaturizarla con toques de humor. Pero la historia no parece darle mucho lugar a la sátira. Todo está demasiado dicho, explicado, mostrado y acotado, es muy serio, y no se trata más que de eso en el caso del pirata: ser malo, matar a muchos, matar a Peter, y huir del Cocodrilo.

En realidad, Garfio quiere matar a todo el mundo, y así se lo ve en escena,

revoleando su revólver y dejando el tendal de muertos, muchos de ellos sus propios piratas, a los que luego patea y arroja al agua.

Este tipo de escenas, no parecen estar acordes con un espectáculo musical, y menos, para niños. Tampoco parecen ser tan necesarias para que la historia sea convincente. Tanta gente muerta en el escenario resulta una exageración inútil. La sólida capacidad histriónica de los intérpretes podría ayudar a crear otros juegos más sutiles y hasta humorísticos para este proceso de dejar gente fuera de combate. En contraste, la muerte de Garfio resulta demasiado discreta: cuando llega nuevamente el Cocodrilo y esta vez inexorablemente lo alcanza, sus gritos se escucharán desde fuera de escena. El contramaestre Sneeps intenta poner la nota de humor, y por momentos lo logra, pero sus aportes se disuelven en el ácido de la maldad de Garfio.

Wendy, como la adolescente que despierta sentimientos nuevos en Peter y que debe asumir un papel de mamá de los niños más pequeños, es un personaje amable y cálido, pero, nuevamente, tiene poco espacio en la historia para desarrollar matices. Funciona bien como factor neutralizante en algunos momentos, aunque el aporte del personaje no es suficiente frente a la desazón de las escenas violentas.

Al espectáculo le faltó detenerse un poco en el juego con la belleza y la fantasía, por ejemplo, cuando la niña narra a los otros niños el cuento (que podría ser otro más diáfano, o divertido, y no precisamente *Hansel y Gretel*), o cuando Peter le muestra cosas lindas de su mundo a Wendy: las sirenas, personajes del mar, sus paisajes y escondites. El momento, que tiene muchos aspectos de encanto visual, es demasiado breve y queda velado por la intensa ferocidad de los combates.

El epílogo, el regreso a casa, y el retorno tardío de Peter para encontrarse con una Wendy adulta y mamá, vuelve a poner las cosas en su lugar; a la vez que subraya la soledad y el error del niño volador.

8. *Aladino*

Consideraciones generales sobre el cuento y sus versiones. Aunque la historia de *Aladino y la lámpara maravillosa* se ha hecho especialmente

popular en referencia a la lámpara en cuyo secreto interior se aloja un genio capaz de cumplir todos los deseos de su amo, el verdadero héroe de esta historia es el joven Aladino, valiente, afectuoso, responsable, y con conciencia moral. Aladino es sencillo y bueno, pero a la vez inteligente e ingenioso. Le gana a su adversario, el mago –perverso, astuto y dotado de terribles poderes– precisamente por su viveza de chico pobre que conoce las calles y sabe de las artimañas de los débiles y pequeños para defenderse de los malos y poderosos. Como protagonista, es uno de los más perfectos arquetipos de los cuentos de maravilla. El relato original tiene muchas aventuras, es extenso, en él Aladino gana y pierde, tiene la lámpara y le es arrebatada, se ve en grandes dificultades y accede a otros elementos mágicos que lo ayudan. Es también un hijo devoto de su madre viuda a la que cuida y sostiene, y tiene la audacia y el candor de enamorarse de la Princesa. Amor que le es correspondido y le da fuerzas para sus batallas. Y, por supuesto, no podrá disfrutar tranquilo de su felicidad hasta que venza definitivamente al mago. Es uno de los relatos más nítidos en su propuesta de héroes, peligros y recursos. Como tal es excelente para presentarlo a los niños porque Aladino es pequeño y debe ingeniarse para salir adelante. Y es una historia de buenos y malos, bien definidos, como les gusta a los niños. Pienso que Aladino es mucho mejor como héroe que Peter Pan, porque no rechaza al mundo, no tiene odios y es mejor que el hijo del molinero en *El Gato con botas*, porque se enamora de la Princesa, y él mismo se ocupa de encontrar la forma de conquistarla, y solo utiliza la trampa y el engaño con sus enemigos.

Para las adaptaciones la dificultad puede estar en que los autores tendrán que elegir, entre los numerosos episodios de sus aventuras. Para el teatro, lógicamente, la dificultad está en escenificar tanta magia. Hay muchos intentos circulando por ahí de versiones teatrales de este cuento con recursos limitados y poco cuidado en la delineación de los personajes. Parece que solo se recurre a algún aspecto de la historia para poder utilizar el título y así atraer a los padres a la función. (Algunas solo merecen ser comentadas como ejemplo de lo que no hay que hacer).

A continuación, se analizan tres espectáculos de épocas diferentes cuyas propuestas permiten observar cómo en el curso de unos años los efectos a que se tenía acceso, además de su costo, variaron mucho en sus posibilidades. Actualmente, con el uso de la tecnología digital que permite toda clase de efectos visuales, casi no hay límites para lo que la imaginación creativa puede lograr en el escenario.⁴³

Aladino

Comedia musical de Marisé Monteiro; música de Waldo Belloso; intérpretes: Iván González, Paula Llewellyn, Graciela Arce, Liliana Loiero, Cristina Masaroni, Diego Pérez Morales, Martín Roo, Graciela Segovia, Viviana Vázquez; escenografía y vestuario: Alberto Negrín; coreografía: Mara Bestelli; coordinación artística: Beatriz Galán; asistente de dirección: Carlos Ávalos; puesta en escena y dirección general: Santiago Doria, 1994.

Argumento: La historia cuenta el relato tradicional, en la versión simplificada más conocida. Aladino, tiene la lámpara que también busca el brujo. Con ayuda del genio, llega al palacio y a la Princesa y se casa con ella. Pero pierde la lámpara y deberá luchar con otros recursos para vencer al mago.

La autora subraya la riqueza del personaje y el actor protagonista lo pone en el escenario con suficiente encanto. Pero Aladino es mucho más que la historia de un chico simpático, y allí empieza a debilitarse la propuesta.

Estética: Es distintivo de Marisé Monteiro la búsqueda de los aspectos relevantes que pueden hacer importante un espectáculo para niños. Se apoya en actores y actrices conocidos, en una buena producción, en directores muy capaces, y en los efectos y trucos que se puedan lograr. Es necesario reconocer que en este espectáculo se ha puesto mucho cuidado y empeño en convocar el asombro a través de la espectacularidad. Y hay muchas complicaciones y enredos que sin duda requirieron un gran esfuerzo del equipo técnico y la mano avezada del director. Ocurren, por ejemplo, cambios impresionantes de escenografía, y algunos efectos especiales, que apoyan el aspecto mágico

de la historia: trampas que se abren, cuevas brumosas, una alfombra voladora, el genio que aparece al frotar la lámpara, el mago que se esfuma. La escenografía es profusa en detalles. Hay coreografías, música que se baila y que se canta. Todo esto, si se tiene en cuenta la fecha en que se hizo, subraya que se trató de una presentación importante que apelaba al asombro y los sentidos, con un relativo aporte de la técnica. También se utilizó una especie de doblaje con algunos personajes: es decir, el *play back* estaba grabado por voces de intérpretes distintos a los que actuaban.

Análisis: La posibilidad de credibilidad estuvo limitada por este recurso sonoro que ya no se usa más. La escenografía dificultó el movimiento coreográfico, lo que apunta a que hacía falta una definición: o se le daba a la escenografía y los recursos visuales la posibilidad de ser los que llevaban adelante la historia secundando la acción, o se despejaba el escenario y se le daba lugar a la danza y el canto. De todos modos, este fue un caso en que el vestuario debió ser más cuidado teniendo en cuenta que es un código visual además de práctico.

Pero lo que le faltó realmente al espectáculo es la poesía, la profunda magia de la emoción, que el teatro hace posible en los múltiples códigos con los que se comunica, y que en este caso se postergaron por una búsqueda más directa de asociaciones con lo ya conocido. No es suficiente que el joven actor despliegue su linda estampa y su carismática sonrisa, importa que lo que le ocurre se convierta en un drama, una historia comprometida para los personajes que lo acompañan

Aladdin

Presentado por Walt Disney sobre Hielo, producido por Kenneth Feld; intérpretes: Jimmie Santee, Jaimee Eggleton, Cynthia Coull, David Browne, Christopher Shrimpling, el grupo Tevlosky de acrobacia y malabares, y elenco; dirección teatral y musical de Jerry Bilis; coreografía y patín sobre hielo: Bob Paul, diseño de vestuario de Arthur Boccia; dirección escénica de Robert Little; luces de Jim Leitner; sonido de Roger Gans, 1996.

Enmarcada por un centro de compras de *souvenirs* y golosinas, helados, pochoclo y salchichas, la pista de hielo de *Disney on Ice* convoca a una alegre fiesta de la fantasía. Y lo cumple. Es interesante ver cómo el marco de feria y fiesta popular instala una tónica de expectativa y conducta participativa que no desmerece el respeto tanto desde el *show* por su nivel como desde la actitud del público por su atención.

Basta que se apaguen las luces para que la magia comience. Como es tradición, los personajes Mickey y Minnie presentan el espectáculo, esta vez como expedicionarios junto a Gooffie, en el desierto: son patinadores con grandes máscaras muy cuidadosamente elaboradas. Un árabe mercachifle les cuenta la historia de la lámpara, que comienza a desplegarse en una extraordinariamente equilibrada mezcla de actuación, música, efectos visuales y trucos escenográficos.

Tridimensionalidad horizontal: Así como el cine ofrece dos dimensiones verticales, el teatro es una tridimensión, en general, también vertical, en el sentido que se corporiza sobre el escenario, y salvo en el caso de pista, circula por los 180 a 360 grados. El recurso del patinaje sobre hielo permite una nueva dimensión, la profundidad horizontal, gracias al veloz movimiento que traslada actores, y escenografías por la pista, armando y desarmando pequeñas y grandes escenas en forma vertiginosa, complementada con las posibilidades de escenarios complementarios: una combinación de pista y teatro tradicional, apoyada por otros recursos visuales. La simultaneidad del movimiento permite varias acciones al mismo tiempo y proporciona al espectador moderno una sensación de vida con mucho de magia, algo que deja con ganas de volver a mirar para apreciar otros detalles, y también un cúmulo de imágenes no registradas en el primer momento consciente de que regresan y se integran al recordarlo. En ese sentido, es algo muy rico para los sentidos, especialmente los infantiles.

Amor y libertad: Como el espectáculo es una puesta en vivo del filme, la historia del chico de la lámpara maravillosa mantiene la versión de Disney, que pone énfasis en el tema de la libertad, dentro

de una romántica historia de amor. Jasmín se siente prisionera en el palacio, el genio en su lámpara, Aladdin en su condición de chico pobre de la calle, y hasta Jafar cree poder liberarse de su condición de segundo en el reino teniendo el poder absoluto para el mal. Cada uno encontrará en el curso de la historia respuesta a sus deseos, de acuerdo a lo que es y hace. El generoso y auténtico joven aprenderá a aceptarse a sí mismo, la princesa encontrará en el amor la fuerza para desafiar a su padre y hacer valer sus derechos como persona, el genio, mediante su auténtica amistad recibirá su libertad, y Jafar, quedará preso para siempre de su poder.

Como en todas las historias de Disney, los malos son muy malos, y los buenos son muy buenos, y los castigos y recompensas, acordes a esta intensidad de los valores.

El final, jubiloso y espectacular, celebra el establecimiento de la justicia, emociona con el brillo de los sentimientos más puros, trasmite la felicidad completa que el logro de los protagonistas irradia a todos los que les acompañan en la zaga.

En ese sentido, la historia ofrece una satisfacción completa para las emociones. Todo termina bien, pero no antes de una crisis muy seria en la que uno se pregunta cómo harán para salir de ella. En este caso, es el ingenio de Aladdin, el chico de la calle cuyo mayor tesoro es la pureza de sus sentimientos y el ingenio para sobrevivir.

Técnica al servicio de la calidad: Como es necesario en este tipo de propuestas, la presentación es impecable. Interesa destacar en esta presentación el manejo del sonido. Porque la música es especialmente grata y realizada con un alto nivel profesional, las canciones y los diálogos se escuchan y entienden y están perfectamente coordinados con los movimientos, pero hay algo más, que es importante tratándose de niños. Esta vez, los decibeles están bien medidos y los oídos pueden disfrutar sin agresiones. (Sofía, una nena de la platea, teniendo en cuenta una experiencia anterior, fue provista de algodón para sus oídos, que con

la más grande de las sonrisas declaró no haber necesitado). Un acierto más importante de lo que puede parecer. Las actuaciones se destacaron también, y pese a los ¡ahhh! y ¡ohhhh! que arrancaron los efectos, el público ovacionó literalmente algunas impecables entregas de los bailarines sobre patín.

La tridimensionalidad que da el movimiento, el uso de aparejos que el ojo descarta para subir y bajar la alfombra mágica, los elementos escenográficos que arman el bazar persa, la ciudad, la cueva de la lámpara, el fondo del mar, el despliegue visual de los momentos mágicos, tanto los generados por el genio como en la lucha final con Jabar, donde aparecen elefantes, enormes relojes de arena, ciudades griegas, egipcias y chinas, la serpiente que atrapa a Aladdin, todo en constante movimiento gracias a los patines que parecen volar sobre la pista, se combinan con un vestuario rico y colorido, preciso en cada código.

El movimiento de la escena de la feria es notable, y está complementado por actos de acrobacia sobre cama elástica y hielo, por actores del Circo de Moscú integrados al *show*. La presentación de Aladdin en el palacio, como príncipe, ofrece un despliegue de coreografía y color de intensa riqueza. Pero hay una gama de tonos suaves para Jasmín y sus canciones en la soledad del palacio, para los encuentros de los enamorados, y tonos especiales para pintar el fondo del mar, donde se utiliza luz negra.

En cambio Jabar y sus esbirros lucen el negro, rojo y oro junto a sus duros rasgos, movimientos marciales y agresivos y música acorde.

Las luces, el humo, los elementos inflables que suben y bajan complementan esta riqueza visual que crea climas muy distintos según el momento de la historia, y que en ningún instante satura. Hay un exacto equilibrio de la codificación en favor de la historia y de su encuentro placentero con el espectador, y nada está librado al azar.

El final, emotivo, tiene como personaje central al simpático genio, que ha ido creciendo paulatinamente al revelar sentimientos, anhelos y necesidades. Su celebración por la libertad que Aladdin le concede

conmueve a la platea y se hace visible en su multiplicación. Son un montón de genios azules los que bailan la alegría de la libertad. Ser esclavo del poder, o libre cuando no se tiene nada pero a sí mismo, es el mensaje de este personaje que se roba el corazón de los espectadores, y que en toda la acción se comporta como un niño, un niño con la sabiduría sensata de los chicos, que obedece pero sabe que hay algo más importante: ser uno mismo.

Aladín, será genial

Libro de Marisé Monteiro; música y letra de canciones: Patricia Sosa, Daniel Vila y Federico Vila; diseño de escenografía: Alberto Negrín; de vestuario: Kris Martínez; de trucos de magia: Emanuel Gandolfo; de títeres: Román Lamas; de video: Maxi Vecco; de luces: Ariel del Mastro; de sonido: Osvaldo Mahler; coreografía: Elizabeth de Chapeaurouge; producción musical: Oscar Mediavilla; dirección de actores: Rubén Viani; puesta en escena: Ariel del Mastro y Rubén Viani; intérpretes: Omar Calicchio, Cristian Giménez, Patricio Arellano, Gustavo Monje, Alejandra Perlusky y elenco; dirección general: Ariel Del Mastro, 2005.

Argumento: La versión del cuento de *Aladino y la lámpara maravillosa*, que lógicamente tiene que ser una selección de los muchos temas y episodios de las aventuras de Aladino, se acerca mucho a la que conocemos de la película y el *show* sobre hielo de Disney, en la que el protagonista es presentado como un chico pobre, popular en la calle, y la princesa es una joven curiosa que escapa del palacio para saber más de su pueblo. El elemento romántico y la lucha de los dos jóvenes por salvar su amor, por lo tanto, ocupan el núcleo central de la trama. Aladín, como en los casos analizados anteriormente, es también ingenuo, es engañado, pero triunfa gracias a su astucia y la solidaridad de sus amigos.

Estética: En este espectáculo se busca la gran producción, con recursos modernos para el 2005. Se ha logrado un gran equilibrio en el despliegue de la puesta, en la distribución visual de la acción y en el ritmo. Tiene además, efectos especiales muy llamativos, una escenografía cambiante no solamente atractiva, sino ajustada al tiempo y lugar del relato, al igual que el vestuario. Títeres y muñecos diversos aportan la magia de los seres fabulosos de un

cuento que tiene todas las posibilidades de la fantasía, y las escenas callejeras, sobre todo en la plaza, pintan una aparente realidad de mucho movimiento, con interesante planteo musical.

Análisis: Se trata de un trabajo de mucha coherencia en lo profesional, volcado en el género musical que se ha elegido. También puede apreciarse la influencia del espectáculo de Disney, que se comenta más arriba, en el libreto y la organización de las escenas. Lamentablemente, se han descuidado en el texto, la extensión y el ritmo. Sabemos que el cuento original es largo y complejo, que necesita muchas explicaciones. En el teatro, que demanda síntesis, se hace imprescindible elegir y descartar. Sobre todo, en el caso de los espectadores niños, que cada vez son de menor edad.

La historia, condimentada con los efectos mágicos del mago Emanuel, la simpatía de Omar Calicchio (que hace un divertido genio lamentablemente de breve presencia), y el encanto de los jóvenes intérpretes, podría resultar más seductora para los niños si las canciones, por ejemplo, fueran más breves. Muchas escenas musicales encubren largos parlamentos que resultan incomprensibles de todas maneras y le quitan agilidad al flujo de la trama.

Contrariamente a lo que suelen durar los espectáculos para niños (que apenas pasan la hora) Aladín dura su buena hora y media. Deslumbrante, cambiante, rítmica, con un pulso que no afloja, pero, tal vez, innecesariamente larga, puede apreciarse al final que ya ha perdido la atención de los chicos que ya no se preguntan qué pasa con sus héroes.

9. Pinocho

Consideraciones generales sobre la novela y sus versiones. Esta novela de Carlo Collodi, pese a que su intención es aleccionar a los niños sobre los peligros del mundo exterior al hogar, y lo que pasa cuando se desobedece a los padres, qué es ser un niño bueno y un niño malo, siempre tuvo bastante popularidad. No es un cuento de hadas en el sentido de la definición generalizada que reúne en ese concepto relatos de maravilla de autores anónimos, leyendas que han circulado por siglos

de boca en boca. Pero es una excelente novela, con situaciones de humor y de dramatismo muy atractivas. Y, por supuesto, se trata de que el héroe es un antihéroe, un muñeco, y a la vez, un niño. Es interesante cómo Collodi une lo realista con lo maravilloso, Pinocho va a la escuela, sin dejar de ser un muñeco, y nadie parece extrañarse demasiado. Se encuentra con animales antropomorfos, su amigo es un grillo, y no es tan extraño, etcétera. Hay un buen equilibrio y un respeto cuidadoso en el juego. Es interesante comprobar que las cosas no se solucionan de manera fácil, con un golpe de varita, sino que el escritor asume su compromiso al igual que obliga a hacerlo a sus personajes. La novela ha padecido innumerables versiones. Lo que más se recuerda de Pinocho es que es un muñeco de madera que se porta mal, y que cada vez que miente le crece la nariz. Y después, de algo que no se puede omitir, los autores de versiones han buscado y utilizado las partes que más les atrajeron.

Pinocho

Por el grupo Libertablas; dirección general: Luis Rivera López; diseño de títeres, escenografía y vestuario Magda Banach; coreografía: Dora Vidal; música original: Jorge Valcarcel; producción ejecutiva: Sergio Rower; realización de muñecos y escenografía: Jorge Crapanzano y Rosa Leo; realización de mecanismos titiriteros: Ricardo Garrido; asistente de dirección: Jorge Crapanzano; interpretación de: Mónica Felippa, Mimí Rodríguez, Marina Swartzman, Soledad Vidal, Christian Delfino, Diego Ferrari, Claudio Coló Nachman, Gabriel Pacheco, Jorge Sánchez y Sergio Rower, 2000.

Argumento: La menor presencia de la historia en el imaginario colectivo en relación a otros cuentos clásicos, permite abordarla con mayor libertad, y pareciera ser este el caso del trabajo de Luis Rivera López, quien se independiza de algunos estereotipos, lo que se traduce en mayor vuelo poético y unidad narrativa.

Desde el comienzo la historia se planta sobre tres ejes que van rotando de manera que le dan un atractivo volumen estético: la función se presenta como un gran teatro de títeres, Gepetto es un realizador de títeres, las cosas “inanimadas” tienen vida.

Si bien el muñeco Pinocho es tallado sobre un tronco muy especial, con aspiraciones, en el taller de Gepetto todos los objetos se mueven, discurren y forman un divertido y activo conjunto. Dentro de ese marco, el muñeco asume naturalmente su vida propia, e incluso recuerda a otros, tallados en el mismo taller, como hermanos y sale a buscarlos. Pero las marionetas son maltratadas y se sienten prisioneras de sus hilos. Los cortarán en algún momento y se irán, con Pinocho. Antes, este, al demostrar sus habilidades, será capturado por Tragafuegos y sus cómplices, que también son marionetas, manejadas por otros patrones. Lo que impulsa a Pinocho a huir del titiritero es su deseo de llevar las monedas ganadas con su actuación a Gepetto, su creador. Cuando el empresario intenta quitárselas, comienza el azaroso viaje que termina en el seno de la ballena. Una escena, curiosa por su contenido, y de real existencia en la novela, es el pasaje de Pinocho por un país donde la moral está invertida y el ladrón es premiado, mientras la víctima es encarcelada. El Gato y la Zorra, tradicionales personajes del cuento, son parte de esta singular población, que también es manejada por Tragafuegos y sus hilos.

Estética: En la pieza hay funciones de títeres dentro de funciones de títeres. Llega al teatro Maese Tragafuegos con su carromato y sus muñecos. La escena se anima con magos, payasos y malabaristas. Tanto en los aspectos técnicos de confección y articulado de los títeres, como en su manipulación, el uso de las luces, el vestuario y la escenografía, puede decirse que se trata de un trabajo impecable, muy grato, de impacto visual, buen ritmo y movimiento. La música de Jorge Valcarcel le da mayor dimensión al todo, acompañando la acción con climas de distinto valor emotivo o tensión dramática, y con muy buena proyección en las canciones.

Análisis: Quien recuerda al *Pinocho* tradicional recuerda que el muñeco egoísta es guiado al buen camino por el Hada Azul y por Pepe Grillo, su conciencia. En este caso, el grillo no figura. Las apariciones del Hada Azul son breves, y acompañadas por un simpático perrazo. Y el

muñeco no recibe un corazón para transformarse en niño sino que simplemente *madura* y crece, asumiendo sus responsabilidades. Tal vez hay demasiada insistencia en esto, sobre todo, en la letra de una canción, como si uno no pudiera llegar a entenderlo. Pero aparte de esto, la adaptación sale bastante airosa del contenido moralizante de la historia original. Puede percibirse, también, que la temática llega profundamente al conjunto de intérpretes, ya que se trata de títeres y titiriteros, de su propio arte, y esta emoción y entrega se trasmite a la platea. También está, para el que quiera interpretarlo, el tema de la libertad unido a la responsabilidad, y la denuncia de los corruptos que están ocupados en maquinando maldades pero que son a su vez marionetas esclavas de otros malos, más malos aún...

Pinocho, un niño de verdad

Basado en el libro de Carlo Collodi; adaptación: Carmen Castelli; guión: Axel Nacer; canciones, letra y música: Eduardo Frigerio y Mariana Álvarez Quintana; arreglos, música incidental y dirección musical: Gerardo Gardelín; coreografía: Hugo Gómez Carranza; diseño de luces: Juan Alerta Mujica; diseño de escenografía y dibujos: Luis Castellanelli; diseño de vestuario: Kris Martínez; diseño de maquillaje y peinado: Norberto Juárez; intérpretes: Roberto Catarineu, Carlos March, Omar Calicchio, Brian Vainberg, Alejandro Parker, Andrea Surdo. Elenco de actores bailarines: Pablo Lena, Ana Azcurra, Darío Dorzi, Valeria Archimaut, Constanza Canova, Nicolás Armengol, María Laura Vattalini, Verónica Garabello, Federico Lynch, Martín Marin, Lorena Navarrini, Noel Rodríguez Morales, Gisella Lachase, Florencia Padilla, Cristian Pinkewicz; dirección: Eduardo Gondell, 2004.

En formato de musical, con bailes y canciones, vestuario colorido e interesante, y una escenografía con importantes recursos visuales, este espectáculo cuenta algunas de las peripecias del famoso muñeco. Lamentablemente, es un esfuerzo que no se concreta en una experiencia teatral gratificante.

Se observa en el espectáculo un divorcio entre la composición visual y la historia a contar, entre un despliegue que deslumbra y una actuación que no satisface.

En general los personajes no convencen mucho: ni la caracterización de Pinocho, ni el resto de su entorno, logran alguna identificación; no consiguen

armarse como seres verosímiles en quienes uno podría volcar sentimientos.

En cambio los actores bailarines logran climas eficaces cuando componen interesantes escenas de conjunto en el taller de Gepetto (representando a otros muñecos creados por el carpintero, idea que se podría haber desarrollado más) frente a la escuela, o como los personajes del circo o los otros chicos prisioneros.

Tanto la música, como el texto de las canciones resultan poco significativos y el canto, por momentos, falla en la entonación y afinación, lo que le quita valor al estilo musical del espectáculo.

Los cuadros pretenden hilar una historia demasiado abigarrada y confusa donde muchos factores se dan, equivocadamente por sabidos o supuestos.

Los efectos visuales por el contrario, son muy atractivos. Por ejemplo, la aparición del hada bajando de una estrella y su condición etérea, los distintos momentos del día mediante los cambios en el cielo, con paneles que cambian de color y proyectan diferentes imágenes, el movimiento sugerido en el paisaje que dibujan los paneles cuando los personajes se trasladan en el escenario.

La historia

Si uno se pregunta qué elementos de la novela de Carlo Collodi han perdurado en el imaginario actual (y mayormente de los adultos que de los niños) tal vez pueda señalar unos pocos, algunos tan unidos a versiones convencionales que ya casi es imposible recrear otra versión con libertad. (Aunque se puede recordar una muy sugestiva y libre versión de Luis Rivera López para Libertablas).

Pinocho es un muñeco de madera que recibe el don de la animación, concedido por un hada, para favorecer a su creador, el viejo Gepetto, que se siente solo. Sabemos que de marioneta llega a ser un niño verdadero, por portarse bien después de cometer muchos errores, pasando por graves contratiempos por su debilidad de conectarse con maleantes. También recordamos que la nariz le crece desmesuradamente

cuando miente, y que encuentra a Gepetto dentro de una ballena.

Si bien es evidente que la intención de la obra original es educativa y aleccionadora, se comprende su atracción para pensar en adaptaciones y versiones: por ser un muñeco de madera que habla y se mueve, una especie de pequeño androide o robot, resulta muy seductor para los chicos, y además, las peripecias del personaje son suficientemente coloridas y singulares.

Indudablemente, es difícil para cualquier adaptador, enfrentar ese imaginario y hacerse cargo de él o modificarlo. La novela, como toda estructura literaria, tiene su equilibrio y romperlo es peligroso. Pasar de la novela al teatro, en forma de comedia musical, resulta un riesgo serio, lleno de trampas.

En la versión que nos ocupa, uno puede descubrir que las características más conocidas del personaje están presentes, pero envueltas en una intrincada maraña donde apenas encuentran su lugar.

Por una parte, algunas escenas complicadas en su contenido y proyección, se desarrollan a toda velocidad. Por otra parte, ciertos momentos se prolongan injustificadamente, demorando la acción hasta volverse irritantes. Esto ocurre especialmente con un Gepetto demasiado quejoso. Su relación con el muñeco apenas se esboza al principio, pero luego el personaje aparece llorando desconsoladamente su pérdida y llamándolo errante, a tientas.

Pinocho ha sido secuestrado por maleantes, vendido al propietario de un circo, encarcelado injustamente por un juez corrupto. Cabría preguntarse si se están trivializando estas cosas. Porque la imagen del muñeco-niño está en el escenario.

Es como si no se hubiera podido elegir entre la sátira humorística y el terrible dramatismo que especialmente en el contexto de los tiempos que vivimos esconde la historia, una historia que fue creada en otra época, al estilo del cuco, para asustar a los chicos para que sean obedientes.

No se pretende significar que no se puede tratar con los niños estos temas, sino que, precisamente con ellos hay que tratarlos, si se lo hace,

muy en serio, sin dejar cabos sueltos.

Pareciera, finalmente, que el peligro en esta clase de adaptaciones es la confusión de géneros. Diferente es el código del *comic*, o del dibujo animado (donde las cosas pasan en un espacio virtual y se ven en una pantalla), al código del teatro, que es algo vivo y caliente. Allí los personajes son personas, hablan y respiran, todo parece más real. Y por eso mismo, todo parece más en serio. Mezclar los códigos aprovechando los recursos técnicos para los efectos visuales exige mucho cuidado, mucha conciencia de los contenidos implícitos y sobre todo, una subordinación escrupulosa al hecho de que se trata de una sala, con escenario y actores, con una platea en vivo. Para que siga siendo teatro....

Sexto grupo. Adaptaciones de la literatura infantil argentina

Se analizan por separado algunas versiones de libros clásicos de la literatura infantil argentina, o de textos originados en material de autores de prestigio literario donde pueden observarse algunos detalles específicos debido a la proximidad e incluso intervención en algunos casos de los autores del libro.

1. La planta de Bartolo

Versión para títeres y actores del cuento homónimo de Laura Devetach; por el grupo Tentempié; adaptación del texto: Ángel Romero; escenografía y títeres: Ángel Romero y Sebastián Vilarugo; diseño de iluminación: Tentempié; coreografías: Sebastián Vilarugo; música original: Daniel Álvarez; arreglos vocales: Sebastián Villalva; dirección general: Ángel Romero; intérpretes: Adriana Santander, Libertad Maestri, Marcelo Mamud, Sebastián Vilarugo y Ángel Romero, 2006.

Argumento: La historia, basada en un clásico de la literatura infantil argentina de Laura Devetach,⁴⁴ plantea las aventuras de un grupo de niños, liderados por Laurita y Bartolo, para defender una planta mágica, que produce cuadernos, hecho que significa una solución para las familias que no pueden gastar tanto en útiles escolares. A su vez, la planta significa una

amenaza para el fabricante de cuadernos y sus intermediarios en el negocio. La adaptación para el teatro rescata la anécdota, subrayando los momentos de tensión, y crea climas valiéndose de los códigos de la escena. Los hechos en sí van contando la historia que, lógicamente, ha sido sintetizada para un espectáculo teatral para niños.

Estética: El grupo Tentempié se vale, además de los diálogos, de títeres, máscaras, danza y acrobacia, actuación. Su propuesta es original, los títeres tienen el tamaño de niños, creando una ilusión de realidad, y con ingeniosos recursos logran multiplicarlos en las escenas de conjunto. La música juega un papel importante, creando climas, marcando consignas, y acompañando las coreografías que a veces toman el carácter de murgas. Los actores organizan situaciones con rapidez y agilidad, cambiando la escenografía, manipulando los muñecos, ocupándose de producir la música. Unas veces serán los duendes propiciadores, otras, secuaces de los “malos”, y también, el grupo de chicos, la gente del barrio, desembocarán en una murga completa, alegre y colorida, para el desenlace final.

Análisis: El resultado es una pieza con mucha agilidad, que mantiene el interés de la platea, logra su complicidad, y divierte, planteando, sin moralejas, algunas cosas para pensar sobre los valores y la acción solidaria. Un momento muy atractivo del espectáculo ocurre cuando el librero quiere convencer a Bartolo para que le entregue la planta. El niño insiste en que la planta es de todos los chicos. Pero el librero intenta atraerlo con regalos fabulosos: juguetes, golosinas, un circo completo, son algunas de las tentaciones a las que el pequeño resiste, pero la tensión crece, y se trasmite a la platea, ya que espontáneamente los chicos espectadores, opinan y aconsejan a Bartolo. En otro momento, cuando se produce la crisis, se ve a Laurita mediante proyecciones en rápida sucesión, buscando ayuda en el barrio, y esto es el germen de la murga final, la respuesta colectiva.

Es posible ver que en este caso, el encuentro entre literatura y drama ha dado buenos resultados. Por una parte, el texto sugiere

bastantes imágenes como para visualizarlo, y la acción se desarrolla en un hilo narrativo fácil de seguir para los chicos.

2. *Una trenza muy larga*

Adaptación del cuento de Elsa Bornemann por Gabriela Marges; diseño de títeres: Román Lamas y Ricardo Arrieta; intérpretes: Florencia San Pedro y Miguel Gómez; musicalización y dirección: Gabriela Marges, 2000.

Argumento: Es la historia de una nena a quien el cabello le crece en forma extraordinaria, y que no quiere cortárselo. La obra muestra los esfuerzos de la familia por convencerla, debido especialmente a los inconvenientes que a ella y a la familia acarrea esa trenza. Pero ella se niega, orgullosa de su posesión. Poco a poco, aparecen muchos seres que se benefician con la trenza: unos, quieren tener poder sobre la nena, otros la utilizan, la explotan y la familia se muestra desconcertada.

Estética: La técnica es una combinación de teatro de actores y títeres.

Análisis: Como ya se ha repetido otras veces, hay un riesgo muy grande cuando los cuentos son adaptados al teatro de títeres, sin una clara definición de cuánto seguirá teniendo de cuento, y cuánto perderá para ganar en acción dramática. Por otra parte, las técnicas combinadas de actuación requieren un equilibrio muy preciso donde esté claro por qué se recurre a cada técnica para poner sobre el escenario la historia. El cuento elegido, de la escritora Elsa Bornemann, *Una trenza muy larga*, es un texto sin demasiado juego visual y con poca acción: su acento está puesto en el juego con las palabras y la fantasía, donde reside su propuesta literaria.

Para el espectáculo teatral, el absurdo de una melena que crece desmesuradamente en la cabeza de una niña que se resiste a cortársela, trayendo complicaciones no solamente a sí misma, permite, desde la narrativa, alimentar dificultades, conflictos, y también toda clase de hechos insólitos. Tal vez lo más atractivo para una resolución escénica es la posibilidad de que se convierta en disparador de secuencias fantásticas

y poéticas impensadas y sin límites. Pero lamentablemente esto no ocurre con esta versión.

Para que dos actores sean capaces de resolver todas las complicaciones, necesitan tener mucha solvencia en desempeñarse en algunas de las artes de la escena, que si bien son afines a la actuación, son a su vez totalmente específicas y demandan mucho del intérprete: por ejemplo, los títeres deben ser muy bien manejados y dentro de un adecuado código titiritero. Si esto no está resuelto desde el texto, los actores resultan simplemente dos personas moviendo juguetes y contando un cuento.

En la realización, tal vez el aspecto más débil resida precisamente en la narración. Cuando la historia no está bien hilada, cuando hay baches y saltos que le impiden fluir y a la vez se dan por sentadas cosas que no se explican por sí mismas, el público no entiende muy bien de qué se trata, y se pierde su atención.

Otro aspecto a considerar es una cierta actitud “antimoraleja”. Porque la historia tiene, además, un intento no muy feliz de contenido pseudoejemplar, que procura defender la actitud de la niña de la trenza, y poner en la sombra de “malos” a los demás. Se menciona el fastidio de las hermanas de la protagonista, cansadas (y con razón, uno podría pensar) de las complicaciones que les trae la trenza, y cómo sueñan con cortarla. Sin embargo, para hablar de ellas, el narrador señala, con desprecio, que una “apenas si tiene un pelo cortito y lacio, y la otra, rulos cortos”. ¿Qué pasa si generalizamos? ¿No habrá chicos en la platea con pelo cortito y lacio, o con rulos cortos? La intención se revierte y el prejuicio aparece instalado en el narrador. La protagonista es totalmente pasiva, solo se ocupa de pasear su largo pelo y dejar que la familia se haga cargo, de modo que tampoco es una heroína interesante.

En este caso, y esto es una opinión personal (pero toda opinión lo es)⁴⁵ el propio cuento tiene sus dificultades. Pero es posible que la fantasía seduzca, y allí, creemos, se perdió la oportunidad de jugar libremente, y darle vuelo poético a la idea.

3. *El hombrecito del azulejo*⁴⁶

*Versión teatral libre de Mimí Harvey y Fabio Prado González del cuento de Manuel Mujica Láinez, del libro *Misteriosa Buenos Aires*; elenco: Fabio Prado González, Adolfo Oscar Ferreyra y Walter Daniel Freire; música, diseño y realización de vestuario: Analía Invernizzi; diseño de escenografía: Rafael Landea; dirección general: Mimí Harvey; coproducción de La Tila Platense, la Dirección General de Enseñanza Artística y la Asociación Amigos de la sala Alberdi, 1996.*

Argumento: Un pequeño duende que surge del azulejo de un aljibe en el patio de una casa, entretiene a la Muerte cuando esta va a buscar a Daniel, el niño que está gravemente enfermo. Lo hace mediante juegos, canciones y cuentos, imitando en algo la estrategia de Scherezada. Finalmente, logra que se pase la hora, y salva la vida de Daniel. La furiosa dama de la guadaña arroja el azulejo a la fuente y lo rompe, antes de irse. Después de esta escena, que para muchos es el final (incluso los chicos se levantan para irse) se ve a los médicos que comentan la inexplicable curación del pequeño. Uno de ellos, el Doctor Wilde regresa más tarde porque sospecha algo, y se encuentra con el duende, con quien, finalmente, danza una alegre coreografía.

Estética: El escenario muestra el patio colonial, con el aljibe donde está el azulejo, y atrás se ve una pared con la ventana iluminada que es donde se supone que está el niño enfermo. Mediante la actuación y los diálogos, se van revelando antecedentes de la historia, y se adelanta la acción. El sombrío personaje de la Muerte tiene su cariz cómico, impresionante en su atavío y maquillaje, pero débil, contradictorio y conflictuado, con sus propios problemas de identidad y relaciones. El espectáculo también apunta a una belleza plástica, un estilo armonioso que en la escenografía y el vestuario armoniza con el diseño francés del azulejo importado. La música es grata y teatral, y el juego de las actuaciones es convincente. Se ha procurado, además de seguir la historia original, repetir algunos diálogos del autor, para invocar su prosa poética y consagrada. La actuación protagónica de Martinito, el hombrecito del azulejo, es fundamental.

Análisis: Los integrantes del grupo La Tila Platense eligieron con

buen criterio como tema central la entrevista entre el Hombrecito del azulejo y la Muerte. Es el eje de la historia, y puede significar una manera de *desprender* a la historia de su lenguaje literario. La utilización del humor y la estética visual para contar desde el teatro, es un buen camino en la adaptación, así como una caracterización definida, importante y original de la Muerte, que a la vez que resulta cómica, es desmitificada. (Cuando el personaje se va enojado por su fracaso, los chicos de la platea lo abuchean). Es una excelente manera de hacerles perder el miedo a personajes monstruosos, a miedos, al poder que quiere imponerse asustando.

Sea cual fuere la razón (compromiso con el autor, cambio de clima, u otras), la conversación posterior entre los médicos es un anticlímax. La historia ha terminado con la victoria del duendecito. En el relato de Mujica Láinez hay una especie de epílogo en el que el misterio de la vida del duende queda como una fantasía del niño, su papel en la lucha con la Muerte, un sueño, o parte de su delirio, y la realidad, que el azulejo está roto y en el fondo del aljibe, un misterio. Resucitar a Martinito y hacerlo jugar nuevamente con su amigo, quien prácticamente le dio vida, parece muy lógico. Lo que no parece conveniente es detener la acción con el diálogo estereotipado de dos médicos. Son personajes bastante innecesarios y no les corresponde cargar con el cierre de la acción. Es en este tipo de detalles que puede observarse una de las mayores dificultades cuando la adaptación parte de un texto literario que lleva mucho peso debido al prestigio o aprecio que se tiene por el autor.

4. La farolera

Adaptación teatral de María de las Mercedes Hernando de un cuento de María Elena Walsh; dirección musical: Marcelo Álvarez; escenografía y vestuario: Mayenko Hlousek; coreografía: Oscar Araiz; músicos en escena: Marcelo Álvarez, Eni Herman, Enrique Boneto y Lionel Tórtola; intérpretes: Virginia Lago, Fabiana García Lago, Gabriel Rovito, Diego Reinhold, César Bordón; dirección general: Virginia Lago, 2000.

Argumento: El pueblo de Chaupinela vive en casi completa

oscuridad debido al denso follaje de sus árboles. No tienen luz, ni la procuran, no van a la escuela, no se ven las caras, no saben leer ni hacer las cuentas. La joven Aniceta es la única que quiere saber, hace preguntas y, con la ayuda de Pepeluis, un pajarito-duende, empieza a buscar la luz. Primero se construye una lámpara con luciérnagas. Después descubrirá que puede fabricar velas. El pueblo la imita, pero la experiencia conmueve a muchos. “La luz es peligrosa, se ven las caras”, dicen.

Ani decide ir a buscar la luz del sol más allá del bosque, pese a que está prohibido, y que la salida está custodiada por un regimiento con órdenes de impedir el paso de la gente de ese pueblo: para eso está la barrera. Las aventuras de Ani en el cuartel la llevarán a enamorarse del coronel, quien trata de esconderla, dividido entre sus sentimientos y sus órdenes. Finalmente, la niña recibe ayuda de gente de Chaupinela, quienes dicen: “Nuestra amiga se merece un disparate y mucho más”, mientras atraviesan el bosque por debajo de la tierra. Habrá luego un combate, y Ani y su coronel logran escapar a la Puerta al Sol.

Estética: Se eligió como ambientación para la escenografía y el vestuario, una época alrededor de 1800 y en el campo argentino. Paisanas, paisanos y soldados, parecen figuras recortadas de una publicación didáctica sobre la época. Lo mismo pasa con los decorados. Ciertas exageraciones en los uniformes dan el toque de humor. Esta búsqueda visual, además de provocar un agradable descanso a la fantasía, como un punto de apoyo, permite un despegue más sutil y a la vez más claro por su contraste, del incesante disparate, que va acumulando absurdos y llevando al público a la hilaridad. Las escenas más divertidas ocurren en el cuartel. Allí los intérpretes dan rienda suelta a su histrionismo, celebrados por el público. Los músicos en vivo en el escenario, participan del juego y la intención del humor.

Análisis: El texto y el argumento tienen toda la picardía y el juego que María Elena Walsh sabe imprimir a sus creaciones. Breves, agudos, sorprendentes, los dichos y situaciones juegan a un humor travieso en el que el espectador es cómplice, porque están llenos de guiños que remiten a temas

que todos reconocen. Guiños que protestan contra la ignorancia, los prejuicios, la represión, la injusticia, la falta de imaginación, el miedo a correr riesgos, la sumisión. Todo, instrumentado en situaciones y personajes absurdos, dentro de un tramado coherente.

Regocija descubrir cuánto puede concebir el duende de la escritora a partir de la simple canción popular infantil de la farolera, su tropezón, su coronel y su barrera.

María de las Mercedes Hernando puso en escena los personajes con una inteligente inserción de otros materiales de la autora. Las canciones, por ejemplo, todas procedentes del repertorio de la Walsh, se articulan perfectamente con los diálogos y la acción: en ocasiones son una vuelta de tuerca a la picardía intencional de las escenas, en otras, el corte satírico preciso que provoca la risa. La banda en el escenario es otro acierto. Los músicos participan del humor, lo subrayan, y en todo momento ofrecen frescas recreaciones de temas de María Elena Walsh, inmediatamente reconocidos por alguien de la platea. Las coreografías, aparentemente simples, subrayan los climas sin reiterarse, y en el caso de las marchas de los soldados, son auténticamente divertidas.

Tal vez el único detalle que parece un agregado innecesario, es la supuesta presencia de la autora, encarnada por la actriz Virginia Lago, quien es una figura de mucha presencia, que no puede desprenderse de su propia persona. Permanece durante toda la obra en una hamaca, como asomada a su propia historia, intercalando a veces algún comentario aclaratorio. Si bien llega a componer un personaje muy dulce, y su presencia es muy discreta, su descenso final al escenario resulta un anticlímax, porque quien aparece es Virginia Lago. Sería tal vez preferible crear un personaje de relator.

5. El árbol

Versión para títeres del cuento de Graciela Montes, Y el árbol siguió creciendo... ; dramaturgia: Graciela Montes; música: Gabriel Fernández Capello; diseño de escenografía, títeres y vestuario: Carlos Di Pasquo; responsable técnico: Roberto Docampo; diseño de iluminación: Lito Pastrán; realización de títeres: Talleres del Teatro San Martín; intérpretes:

Carlos Almeida, Ana Alvarado, Alejandro Bracchi, Ariadna Bufano, Alejandra Castillo, Rafael Curci, Eleonora Dafcik, Roberto Docampo, Silvia Galván, Emilio García Wehbi, María Ibarra, Román Lamas, Tito Loréface, María José Loureiro, Adelaida Mangani, Mabel Marrone, Javier Mussano, Guillermo Roig, Daniel Spinelli, Daniel Veronese; dirección general: Adelaida Mangani; Teatro San Martín, 1998.

Argumento: En la calle 9 de Julio, la avenida más ancha de la ciudad de Buenos Aires, cae una semilla que crece y se convierte en un árbol. Las ramas se extienden y poco a poco va siendo poblado por personas que encuentran su habitación allí. Esto provoca la reacción de los vecinos, a quienes el árbol molesta, aunque algunos se muestran algo solidarios. Luego se produce un movimiento para desalojar a estos intrusos y talar el árbol, pero se desarrolla un combate entre los habitantes del árbol, el árbol mismo y las cuadrillas.

Estética: Se resuelve como teatro de títeres, un inmenso árbol en el escenario funciona como retablo, hay diversas técnicas titiriteras, y la música juega un papel importante. El impacto visual del árbol gigante es muy significativo.

Análisis: Si uno se plantea la fantasía de que un árbol crece en forma desmedida de la noche a la mañana, en medio de la avenida 9 de Julio, puede imaginar, o aceptar las imaginaciones de otros: en general, tendrán que ver con todo el alboroto que gente de distinto tipo hace alrededor, o arriba de él. Incluso puede imaginarse un pueblo de arborícolas, al estilo del que encuentra el Barón Rampante de Italo Calvino en sus viajes por las ramas. Toda una vida bulliciosa, diversa, agitada, sin tocar la tierra.

Lo que no puede imaginar, y no podrá olvidar luego de ver la versión de los titiriteros del San Martín es la dimensión y belleza, la fuerza protagónica de ese árbol prodigioso en el día y en la noche del centro de Buenos Aires, con sus ramas, sus flores y sus frutos.

Un árbol gigante, sereno y quieto, que a cada paso pequeño, temeroso, indeciso de los seres humanos, parece responder con su seguro e impertérrito proceso de vida. Un árbol bello y conmovedor, que a pesar de no decir nada, hace mucho, muchísimo: sigue creciendo como toda respuesta, provocando solidaridad y antagonismo, defensores y atacantes, solo por ser lo que es, el fruto de una semilla, que germinó *ahí*.

Cuando el telón se descorre en la Martín Coronado, el aliento de la platea se

contiene, el deslumbramiento es grande: ese árbol tiene mucha presencia.

Después aparecerán los personajes a comentar el prodigio o apropiarse de él, a defenderlo por necesidad, o intentar destruirlo por los inconvenientes que crea.

Y pese a que en la historia aparece un costado social alegando que el árbol es el refugio de desposeídos o errantes enamorados y por eso debe ser respetado, la verdadera fuerza que lo defiende es el propio derecho de la planta a la vida, su belleza, su condición de prodigio que a cada momento sorprende.

Esto, que tal vez escapa de la intención de los realizadores está subrayado por la opacidad de los personajes, apenas lineales, meros trazos sin protagonismo, un dibujo sin profundidad, sin carnadura que también se asienta en los extensos parlamentos que detienen la acción intentando explicar lo que en el teatro debe ser acción, y que le quitan ritmo al relato, al igual que en las dificultades expresivas de los muñecos, quienes, ya sea por su inmovilidad, o por la técnica elegida, no pueden ser identificados como personajes individuales la mayoría de las veces. Se resuelven en la masa de arborícolas, la masa de la cuadrilla, la masa de los curiosos.

Debido a eso, con frecuencia no se sabe quién habla, pero tampoco el diálogo identifica al personaje por el contenido, de modo que da lo mismo un arborícola que otro, y todos se convierten en una entidad que decide finalmente defender al árbol porque les sirve de hogar.

En realidad, el árbol se defiende por las suyas, y el gran momento, de emoción y dramatismo es ese su combate, con algo tan sencillo como sus propios frutos. Acción muy bien acompañada por el sonido y la música.

El texto que sigue es obvio y está de más. Todos saben que las semillas esconden árboles. Lo que importa es este poderoso y callado gigantón que se ha hecho respetar.

La puesta, deslumbrante, tiene además momentos de muy buena resolución, e interesantes juegos dinámicos, como la aparición del colectivo, la ambulancia, el móvil de la TV, y la camioneta de la cuadrilla. Elementos estos que apuntan a otros mundos, y hacen que uno se quede con ganas de un poco más de protagonismo, de acción y reacción de la calle, los medios y los vecinos con relación al árbol perturbador. Por todo lo antedicho, debe inferirse que también es difícil para los niños encontrar las historias que pueden seguir.

Séptimo grupo. Circo, acrobacia, el espacio vertical

Estética del circo, acrobacia, esgrima, magia, óperas, gran despliegue con títeres.

Después de acudir a los efectos especiales; luces, sonido, humo, ruido, para atrapar la atención infantil, se empezó a probar de a poco, un lenguaje circense, unido al teatro y la danza, donde la destreza, el ritmo sin pausa, van de la mano de la acrobacia y el ballet, una manera de ocupar en forma tridimensional el espacio escénico, levantando las líneas verticales, y dando importancia a la sincronización con la música. En cierto sentido, el espacio del escenario se hace más grande y cambiante. La palabra casi no figura, y a su vez, el gesto es más importante.

1. *Las mil y una noches*

Versión libre de Aladino, Scherezade y Simbad el marino; adaptación: Luis Rivera López; diseño de vestuario, escenografía y títeres: Magda Banach; realización integral: taller de Libertablas, dirigido por Rosa Leo y Jorge Crapanzano; realización de mecanismos titiriteros: Magda Banach, Luis Rivera López, Jorge Crapanzano y Ricardo Garrido; coreografías: Dora Vidal; música original y arreglos: Daniel García; actores titiriteros: Cristian Defino, Mónica Felippa, Diego Ferrari, Gabriel Kipen, Gustavo Manzanal, Claudio Nachman, Gabriel Pacheco, Mimí Rodríguez, Sergio Rower, Jorge Sánchez, Marina Svartzman y Dora Vidal; puesta en escena y dirección general: Luis Rivera López, 1998.

Argumento: La lectura de un libro olvidado convierte al lector en protagonista de más de una historia fabulosa. Un simpático personaje vuela en su alfombra mágica anticipando el placer de viajar en los cuentos. Ante los ojos de la platea bajan al escenario la noche estrellada, los cortinados y los muebles de alcoba del Sultán, palacios y montañas y aparecen los protagonistas.

En una bien equilibrada interrelación entre actores y títeres, vemos a Scherezade atrapando la atención del soberano Sharizar con el relato del cuento de *Aladino*, a Aladino jugando en la plaza con sus amigos, discutiendo con su supuesto tío, aventurándose a la cueva mágica,

rescatando la lámpara, enamorándose de la Princesa, discutiendo con el genio, y buscando soluciones para las complicaciones que las cosas mágicas traen a su vida, pero, especialmente, dejando de ser niño y luchando por su amor.

Después vendrá el cuento de las aventuras de *Simbad el marino*, su lucha por sobrevivir del mar, de los piratas, de los monos, y encontrando la amistad verdadera en el camino.

Y finalmente, la transformación del Sultán, quien ha descubierto el mundo de la fantasía y el del amor, y no está dispuesto a renunciar a ellos.

Estética: Dentro de esta armadura temática, interesante y potente de por sí, Libertablas coloca el juego de su propia fantasía, la picardía de los títeres y una bien articulada acción actoral. Volviendo de alguna manera a sus recordados logros en *Macbeth*, y *Sueño de una noche de verano*, sorprenden con elementos espectaculares, en este caso la roca mágica, el mar, el gran genio Oma, el vuelo de la alfombra mágica, el enorme pájaro que rescata a Simbad, y dejan que las situaciones de mayor carga emocional se apoyen en los actores. Aladino y la princesa, Scherezada y el sultán, los dos lectores, son parejas en las que el romance aflora con diferentes toques para la sonrisa y los suspiros.

Simbad el marino, Simbad el cargador y el pequeño marinero, son prototipos de la amistad, y la lealtad. Los genios, el pequeño Ají y el Gran Oma, aparecen como entes solidarios para Aladino, quien a su vez tiene actitudes de lealtad hacia su madre y sus amigos. Otro aspecto digno de mención, y que también es característico del grupo, es la diversidad de técnicas titiriteras, teatro negro incluido, que aparecen como recursos, siempre sorprendentes, al servicio del cuento. Esos cuentos que, como le ocurre al Sultán, uno no quisiera que terminaran jamás.

Análisis: En este juego de buenos y malos, los buenos son realmente buenos, y el bien triunfa en más de un sentido. El espectáculo, libre de todo tipo de moralejas, y sensiblerías, deja traslucir la convicción de que los mayores valores están en los afectos y en la defensa de la justicia y la libertad. Y sin embargo, nada es solemne: la maravilla visual,

con mucho brillo, gasas, trajes deslumbrantes, personajes que flotan en animadas coreografías, se engarza en una técnica precisa que permite el juego de la música, el humor y el chiste en las palabras, los gestos, las traviesas alusiones, una alegre manera de decir “aquí nos estamos divirtiendo mucho con estas historias”.

Los relatos son tan ricos que ha sido inevitable su síntesis. Simbad está contada casi como una historieta, y Aladino tenía material para ocupar la hora y diez completa.

2. Fulanos

Espectáculo creado y dirigido por Gerardo Hochman; elenco: Carolina DellaNegra, Lucio Baglivo, Luciano Martín, Luciana Mosca, Matías Plaul y Florencia Valeri; coreografías de Teresa Duggan; música de Edu Zvetelman; vestuario de Laura Molina; iluminación de Eli Sirlin y escenografía de Marcelo Valiente, 2004.

Argumento: Los personajes juegan breves anécdotas que los caracterizan con trazos finos pero claros, y en las cuales los objetos también actúan y provocan juegos. El juego hace pensar en una tira cómica de personajes un poco ingenuos, un poco comunes, un poco niños, tiernos y divertidos. Hay un sombrero que busca dueño y tiene distintas respuestas. Un libro baja y quiere ser leído por todos y cada uno, en distintas posiciones. El romance está presente en un ramo de flores que circula de la mano de una chica por sobre los hombros de los enamorados.

Estética: En esta nueva creación de Gerardo Hochman y su equipo vuelve a producirse esa rara pero eficaz combinación del movimiento y la destreza acrobática desarrollando una sutil trama de pequeñas historias sugeridas por la acción. Se trata siempre de una especie de ballet –tridimensional porque se dibuja también en el espacio vertical– donde los bailarines acróbatas encarnan personajes enredados en invisibles hilos dramáticos. Lo interesante es que la acción nunca se detiene, la coreografía es permanente y las escenas simultáneas se unen y separan, se contraponen y se superponen, se acercan y alejan, sobre el carril de la banda sonora, con una admirable economía gestual que deja espacio para la fantasía, una síntesis poética exacta.

Análisis: Por momentos el espectáculo toma la forma de una tira cómica en movimiento, sin pausa pero sin aceleraciones, para que la comunicación se produzca, el contacto con el espectador se concrete en ese pequeño instante fugaz en que parece detenerse para subrayar la intención, mientras por otro ángulo aparece la nueva picardía.

Las escaleras (tantas como actores) son las principales protagonistas entre los objetos que participan. Se convierten en todas las cosas imaginables y no, y sostienen todas las piruetas imaginables y no. También marcan espacios y sugieren escenografías, construyen laberintos y arman una plaza de juegos.

En la platea los chicos y los grandes son objeto de la misma fascinación y diversión; el humor es claro para todos y tiene dimensiones que a todos les sirven. En síntesis, se trata de una experiencia profundamente gratificante, que hace que el espectador quiera regresar, no solo para poder fijar la atención en ángulos que se le escaparon, sino para ver de nuevo lo que le gustó. Hay algo de efímero, de etéreo en esta comunicación a través del movimiento, cuando cesa, comienza a dispersarse. Quedan las sensaciones, como puertas abiertas a mayor fantasía, pero el recuerdo es inasible, y la imagen quiere irse: queda la emoción, el sentimiento, que no aceptan definiciones ni nombres.

3. *Sin escalas, nuevas y clásicas variedades*

Por el conjunto La Pipetuá; intérpretes: Diego Lejtman, Sebastián Amor, Fernando Selles, y Maximiliano Miranda; puesta en escena y coreografía: Teresa Duggan; escenografía: Gabriel Díaz; vestuario: Ximena Benítez y Rosario Timo; música original: Fernando Selles; supervisión artística: Azul Borenstein; animación y video: Maxi Amor y Pablo Ratto; utilería y objetos: Gabriel Díaz y La Pipetuá; asistentes técnicos y de producción: Patricio Villegas y Pablo Petrucci; luces: Miguel Zolowej; idea, producción y dirección general: La Pipetuá; en Complejo La Plaza, sala Pablo Neruda, Corrientes 1660, 2006.

Argumento: El tema unificador es un viaje; en algunos momentos, las proyecciones ilustran el traslado a lugares lejanos del planeta (que en la caricatura se vuelven exóticos) como Rusia, China, el Macchu Pichu, los Alpes Suizos, e incluso la Luna.

Estos escenarios visuales son la provocación de insólitas destrezas, con cajas, valijas, platos, artefactos y otras rarezas, con música acorde, en parte grabada, en parte ejecutada en vivo con percusión gracias a la participación de las pelotitas que rebotan en los parches de los tambores.

Pero también pueden aparecer “niñas tirolesas” portando ramos de flores y bailando con música alpina, aunque de pronto los ramos son clavos que hacen por su cuenta una apasionante coreografía.

Estética: El conjunto La Pipetuá se define como “circo artesanal de *clown*”. En este lema destaca dos características que configuran su estilo: por una parte, el *clown* está en la base y en la totalidad de la estructura que reúne la otras técnicas que utilizan, y es artesanal, en parte porque lo que usan se lo inventan y se lo construyen ellos mismos. Obviamente, no inventaron las esferas, pero lo que hacen las esferas, el juego y sus combinaciones, parece único. Esas pelotitas saltarinas, que forman parte de cualquier número de circo, en manos de estos *clowns* se pueden convertir en los disparadores de momentos totalmente inéditos.

En este último espectáculo *Sin escalas*, los cuatro jóvenes intérpretes siguen siendo esos *clowns* chiflados que sorprendieron en presentaciones anteriores con sus desopilantes acrobacias, estrafalarios objetos, vestuario y maquillaje absurdo, firmemente unidos a la música que da un ritmo incesante que casi deja sin aliento. Solo que esta vez presentan un trabajo un poco más elaborado desde la propuesta escénica y utilizan más la luz negra, el teatro de sombras, las proyecciones y el video.

Análisis: El juego, el humor y la sorpresa se unen a un trabajo de minuciosa precisión y a la vez absolutamente intencional, que se define en estampas que deslumbran y arrancan la carcajada. (Aunque el público no tiene mucho tiempo para reír, porque surge algo nuevo para quedarse boquiabierto).

Para destacar los instantes de belleza visual, están las imágenes logradas en la pantalla con sombras, que se vuelven fascinantes y recuerdan en algo al plástico Kandinsky. Imágenes creadas con alambres y esferas y resortes que luego salen a la vista para jugar a otra cosa.

Al *clown* las cosas a veces le salen bien y a veces, mal. Si acierta con el truco, festeja y se felicita, así se trate de dar un pequeño paso. Si le salen mal, se interesa por el fracaso como por un descubrimiento y a partir de allí inventa otra cosa, o vuelve a equivocarse. Este tipo de comicidad divierte enormemente a los chicos, y en este espectáculo es un placer escuchar las carcajadas de regocijo de los más pequeños. Por supuesto, los adultos no son inmunes a ese humor, y lo festejan con risas y aplausos, porque siempre hay una sutil e ingeniosa vuelta de tuerca.

Indiscutiblemente, se trata de un despliegue de ingenio y comicidad muy bien elaborados sobre el escenario. La nueva versión ha avanzado en técnicas teatrales, efectos visuales, y algo así como darse el gusto con el vestuario y la escenografía. El aporte de las imágenes de video durante el espectáculo ayuda a contar una historia sin palabras, y en eso se ha logrado una complicidad con el público en cuanto a los nexos.

Quien los haya visto en sus versiones anteriores, puede extrañar por momentos las bicicletas y monociclos, esas corridas por el escenario, tan fugaces y veloces como increíbles y una mayor espontaneidad en los movimientos, en los encuentros, en las excentricidades, en la música. La magia circense de este conjunto sigue presente, pero parece algo circunscripta a esta nueva vuelta de tuerca estética en el aparato escénico, como si algo limitara su vuelo.⁴⁷

Los niños destacan, lógicamente, los momentos más auténticos del humor del *clown*, y pasan del asombro a la hilaridad muy especialmente en los momentos en que los cómicos están en vivo en el escenario y juegan con sus trucos.

Octavo grupo. De cámara

Piezas más intimistas en las que se destaca el humor, la poesía, el juego, el disparate, la acción teatral, y especiales para los más pequeños.

1. Mis cajas

Espectáculo para niños de Silvia Copello; música: Rony Keselman; producción musical: Alejandro Spinelli; diseño de títeres: Claudia Faccioso; diseño de luces y operación técnica: Oscar Canterucci; vestuario y utilería: Silvia Copello; realización de títeres: Hernán Nocquet; diseño gráfico: Federico Peterson; voz en off: Jorge Capussotti; el de la caja equivocada: Oscar Canterucci; intérpretes: Daniel Ceriotti, Belén José y Alan Stivelman; dirección: Silvia Copello; en el Teatro del Passillo, Colombres 35, Almagro, 2006.

Desde el primer momento la acción en el escenario provoca una sonrisa que se va a mantener hasta el final, matizada abundantemente por la risa y la carcajada.

Inocente, juguetona, absurda, la pieza desarrolla alternadamente sus dosis de juego, picardía y ternura, que surgen de la acción de los tres personajes que se vuelven cada vez más queribles.

Son como *clowns*, reaccionan como niños a cada contratiempo, a cada sorpresa, a cada movimiento del otro.

Los otros *personajes* están constituidos por objetos, una enorme cantidad de cajas de distintos tamaños, colores, materiales y comportamientos que crean suspenso establecen distintas relaciones con los personajes humanos y nunca dejan de sorprender.

La obra abunda en diversas provocaciones para la fantasía, y con el juego también aparece la magia de una semilla que germina, una noche estrellada o una galaxia, todos surgidos de las cajas.

El principal recurso para comunicar esta historia, para tener a la platea 50 minutos a una hora en tensión, es la gestualidad, la acción de los intérpretes que construyen estos tres personajes. Simpáticos, sencillos y muy expresivos, comunican una completa gama de emociones, a las que la platea responde con fruición.

Es muy refrescante escuchar a los niños reírse, y regodearse en la risa en algunas secuencias. En ningún momento dejan de estar concentrados en lo que les pasa a estas personas y sus cajas.

Se trata de algo muy simple, casi absurdo de puro ingenuo, y sin embargo cada escena abre miradas hacia propuestas de descubrimiento, de acción solidaria, de respeto por lo distinto, de perseverancia, de

el teatro para niños y sus paradojas

muchas cosas que se hacen presentes sin necesidad de ser enunciadas.

La dinámica de la obra es impecable, no hay baches en el ritmo, el juego se mantiene, generado por el movimiento, el gesto y la música.

Se evidencia un trabajo minucioso de sincronización de los movimientos con el sonido, la música es permanente, sube, baja, crea tensión, se pone alegre, apura y se demora como una pauta para este juego de los tres actores que parece una danza.

Es interesante ver cómo se ha evitado la tentación de alargar o reiterar recursos muy eficaces. En cambio, de cada caja surge la punta de un mundo, y queda así, maravillando e insinuado, y el espectador a su vez se queda con ganas de más. Y eso le da un equilibrio perfecto, un respeto completo a la fantasía y la emoción del espectador, que es tratado como ser inteligente. Muchos de los mundos fantásticos que salen de esas cajas para jugar con la fantasía de espectador son capaces por su sola fuerza, de absorber la historia. Pero se ha mantenido la proporción.

El final es muy simpático y despierta cierta ternura, porque en el transcurso de la acción, las cajas se han convertido en personajes y ganado su derecho a saludar.

Esto es muy interesante como decisión dramática. Si bien en el espectáculo no se han movido en forma independiente como un títere, por ejemplo, con el simple gesto de que alguien reclame su presencia completa en el escenario, se jerarquiza su participación, y el público va a aplaudir las cajas, sin que estas pierdan su enorme dignidad y misterio.

2. Chivos y bichos

Espectáculo de narraciones y música por el Grupo Juglar La Carreta; textos de Leo Dyzen y Enrique Naidich sobre dos cuentos de Graciela Montes y un cuento popular; dirección musical: Diego Ruiz; diseño de objetos: Valentina Bari y Norberto Laino; realización: Norberto Laino, Alejandro Bologna y Daniel Baldó; intérpretes juglares: Diego Ruiz, Enrique Naidich y Leo Dicen; dirección general: Leo Dyzen y Enrique Naidich; en el teatro IFT, Boulogne Sur Mer 549, 1980.

La propuesta es contar cuentos y cantar canciones, con el estilo juguetón de los juglares. En el Grupo Juglar La Carreta, nombre que

hace referencia a su versatilidad y su trashumancia, la música juega un papel básico. Se destaca en la introducción, en las canciones, en los juegos entre los músicos, en la presencia del piano, en el zapateo del gitano, en el ritmo de cada cuadro, y pasa de un intérprete a otro, renovándose y volviendo. Es contagiosa y arranca una espontánea participación. Dentro de ese bien calculado engarce musical, que es trama, y a veces también protagonista, se instalan con igual peso los objetos y los relatos.

Bicho raro, de Graciela Montes cuenta la aparición de un extraño ser en una plaza, exhibido como rareza por el intendente del pueblo. Cuando la gente se cansa de la novedad, es devuelto a la plaza, donde hace amistad con el guardián. La historia, escueta y sencilla, se dimensiona en su valor sugestivo por la presencia del delicioso *bicho* creado para esta presentación, que despierta mucha ternura además de resultar divertido. Faltaría mejorar, tal vez, el recurso de la jaula, para dar una mayor impresión de su encierro. Su presencia resulta breve, y se siente pena cuando deja el escenario.

Pero todos los objetos-títeres son atractivos, muy bien realizados, y manipulados. Con una propuesta plástica muy diferente, en el segundo relato –el cuento tradicional del chivo en el cebollar–, el gallo, y el caballo son dos hermosas marionetas planas, y mientras las mariposas integran un fascinante móvil de transparencias, en la historia del sapo Humberto –también de Montes– este es una pelota verde brillante con enormes y nostálgicos ojos blancos.

Se puede observar la sincronización entre personajes, objetos y músicos, buenas interpretaciones de algunos personajes que saltan de la narración a la actuación teatral, como la viejita del cebollar, el guardián de la plaza y el chivo. Este último, personificando a un simpático gitano, es un acierto de Leo Dyzen y una versión especial del grupo, ya que el personaje ignora el daño que causa, y reclama su derecho para llegar a un acuerdo. En este relato en particular, pareciera faltar una mayor claridad desde la acción sobre cuál es el problema de la viejita, y por qué convoca a algunos animales en su ayuda.

Buen ritmo, simpatía, humor y juego, un lugar para la ternura y

mucha música agradable, con la presencia de objetos de enorme atractivo se suman para dar como resultado un espectáculo muy gratificante para la platea de todas las edades.⁴⁸

3. *Cuentoporopo*

Por el grupo Poropo Buenos Aires con textos de Tito Loréface e interpretación y manipulación de Carlos Almeida y Tito Loréface. Títeres con técnica de boca, guante y varilla, Calle de los Títeres, 1980.

El sapo Pepe sale del libro de una biblioteca y le dice a su amigo titiritero que desea contar un cuento. La condición es que la historia no se salga del libro. Eso piensan Tito y otro personaje, un guardián de la biblioteca terriblemente censor que no acepta los cambios.

Pero Pepe, y su divertido compañero de travesuras, no pueden con su genio y abren libros enredándose con los protagonistas de las historias, a veces con muchos problemas y situaciones de peligro.

Uno tras otro los cuentos se complican, con la intervención más o menos exitosa de Tito y el guardián.

Este último también cuenta su historia y al descubrir el amor cambia de actitud.

El principal problema de Pepe, además de rescatar a su amigo de las garras de una pata cocinera que ha cerrado herméticamente el libro, es que se enamora de una pequeña hipopótamo, y como no le permiten mezclar los cuentos, queda separado de ella, pero al cambiar las cosas para el guardián, cambian para todos.

Hay mucho juego, humor y ternura en el desarrollo del relato.

Puede apreciarse una excelente manipulación, dominio de los gestos y ritmos titiriteros, un uso muy apropiado de la música, que suena bien y es agradable para cantar. Los muñecos tienen personalidad y encanto.

A su vez, los personajes están bien delineados, y fácilmente pueden ser imaginados como protagonistas de nuevas aventuras.

El espectáculo tiene escenas de juego muy ingeniosas en las que la sátira brinda un corte a la complicación dramática, como cuando el monstruito relata cantando su dolor al ser discriminado, con un coro

que acota al estilo de los clásicos de jazz, o cuando la pequeña hipopótamo baila ballet con su pollerita de tul.

Los chicos de la platea se conectan muy bien con las historias.

El tema de correr riesgos para cambiar, atreverse a amar y aceptar al otro que es diferente, pernean por el espectáculo sin que haya sensación de moraleja, excepto en un momento, cuando Tito, el titiritero dice que él tuvo que aprender a aceptar que los cuentos pueden tener distintos finales. No hace falta que lo diga, el espectáculo lo hace por sí mismo.

Una sala llena, atenta pese a que en algunos momentos el diálogo se extiende, prueba el poder de captación de los hermosos muñecos, la lógica de las historias, y la refrescante experiencia de la calidad aplicada equilibradamente en los distintos códigos.

4. *Imágenes de Titiritierra*

Espectáculo de títeres en tres piezas breves y entremeses: "Kioto Tamaduro canta y baila", "Hechizo para encontrar marido", "Sirena a bordo"; idea original y guión, Mariel Ballester y Pía Vidala; titiriteros: Guillermo Tassara y Pía Vidala; diseño y realización de títeres, escenografía y vestuario: Mariel Ballester, Pía Vidala y Guillermo Tassara; escenotecnia: Pablo Perret; textos finales: Titiritierra; interpretación en sitar: Sergio Bulgakov; asistente de dirección: Lautaro Yepes; dirección: Daniel Spinelli, 1980.

Argumento: Son tres estampas: Kioto, una bailarina japonesa, despliega su abanico y baila una ceremoniosa danza oriental. Pero la cosa no queda allí, y luego aparece con ropa deportiva para desplegar todas sus energías en una frenética salsa. La Bruja Mirla fabrica un hechizo para conseguir marido, y el señor que aparece no es lo que buscaba pero ambos descubren muchas cosas. El marinero pesca una sirena, comprende que no puede tenerla fuera del agua, ni vivir en lo profundo del mar, pero una solución encuentran.

Entre cada una, aparecen otros personajes, algunos más logrados que otros: un presentador, arrabalero, algo irascible y competitivo, que, como es de esperar, termina mal; Obdulio y Juampi, tiernos, ingenuos, y discutidores, cuyos tironeos complican todo; y un narrador, en el mejor estilo poético y evocativo, para la tierna historia de amor.

Estética: Cada pieza tiene una técnica diferente, y es independiente en el planteo visual. Atraen y fascinan por sí mismas, son diferentes, y resultan en una muy placentera invitación a la fantasía. Es necesario destacar el equilibrio estético: todo ha sido cuidado, y armoniza desde el principio al final.

La estructura de las tres piezas breves y los entremeses, propios del varieté, ha sido muy utilizada con mucha habilidad para buscar la complicidad del “respetable público”.

Imágenes de Titiritierra, continuando la línea de otros trabajos de Daniel Spinelli, se destaca por su belleza visual, refinada estética en la composición de las estampas y en la música, títeres de gran impacto y muy buena manipulación.

Análisis: Hay un placer que se evoca desde los sentidos, mediante imágenes, música y manipulación y una armonía exacta entre todos los aspectos de la obra. En este caso, eso está logrado. Las pocas observaciones que podrían hacerse se relacionan con la exagerada caracterización de los personajes agresivos. Si la belleza se percibe por el elemento sutil, los aspectos negativos de los personajes también deben ser sugeridos. Tal vez la señora Bruja no necesitaría ser tan chillona y estridente: con más intencionalidad y suspenso en su voz puede ser igualmente feroz y temible, o incluso más convincente, y mantener el nivel para el contraste cuando se enamora. Algo similar pasa con el Señor Presentador, demasiado instalado en su papel de antipático, quien nos interesaría un poco más si atisbáramos alguna historia personal, o sentimiento detrás de sus motivaciones. Pero hay que reconocer que solo son detalles. El espectáculo se levanta sobre el escenario infantil como una hermosa pieza con imágenes para recordar, y el gusto placentero de lo bien hecho.

5. *Mi amor es un colador*

Espectáculo de títeres de Silvina Reinaudi y Aidé Andreone; dirección: Aidé Andreone; compañía de teatro y títeres El barrilete; en diversos escenarios de la capital, el interior y el exterior.

Argumento: Ante la inminencia de la función y la ausencia del títeres que representará al personaje masculino, la gatita Aurelia, muy diva ella, se pone nerviosa. Pero el titiritero le fabrica otro títere con un trapo de piso, un colador, un poco de viruta de acero y otros elementos de la cocina. La gatita, furiosa, lo considera demasiado pobretón para su categoría, y lo acepta por obligación y con superioridad. El encantador Toto se enamora de ella desde el primer momento, pero ella lo desprecia. Después de algunos ensayos, él se va, muy triste. La obra muestra cómo la gatita, arrepentida sale a buscarlo. En todos los lugares por donde pasa, hay señales de la acción de Toto, valiente, solidaria, generosa. Finalmente Aurelia comprende que está enamorada de él pero lo ha perdido. Toto, que regresa triste por su amor no correspondido, por fin se encuentra con ella y todo se aclara. Final feliz.

Estética: Es un espectáculo de títeres y actores, con títeres de guante y de varilla. El titiritero sale del retablo a veces y conversa con el títere, técnica que fue novedosa en la época de su estreno. Resulta también novedoso conocer los materiales que se usan para armar el títere y que esta confección se muestre al público. Los distintos lugares e incluso planetas que Toto recorre en su viaje, tienen una escenografía y caracterización cuidadosamente elaborada, pequeña y minuciosa.

Análisis: *Mi amor es un colador* puede ser considerado un clásico del teatro para niños, en títeres. Es una de esas obras que siguen resultando, especialmente, pero no solamente, con los más chicos. El romance siempre interesa a los niños, y en este caso, se desviven por tratar de que los enamorados separados se enteren de que sus sentimientos son correspondidos. Toto, despreciado por su humilde condición, se levanta como el héroe ignorado que demuestra su noble corazón. Aurelia, al principio vana y caprichosa, se va transformando, gracias al amor, y es capaz de ver otra realidad e incorporarse a ella. Y además, en esos recorridos que hacen uno y otro mientras se buscan, aparecen pequeños episodios, seres diferentes, que también se modifican por la acción de Toto. Aunque transcurre con fluidez, y no intenta

detenerse en moralejas ni explicaciones, deja mucho material para la reflexión dentro de un marco de pequeños apuntes para sonreír con ternura. Por todo esto, el espectáculo es un modelo para analizar también desde la perspectiva profesional. Cuenta con ingredientes que claramente llegan a los chicos y logran su complicidad.

6. *Más malo que el lobo*

Libro de María Inés Falcón; Grupo de Teatro Buenos Aires; elenco: Carlos de Urquiza, Mariano Miquelarena, Graciela Bravo, Jonathan Casanova y Romina Santoni; en la Universidad Popular de Belgrano, Ciudad de La Paz 1972, 2007.

Argumento: El personaje *A* quiere leer un cuento y el personaje *B* se opone. El espectáculo muestra las dificultades que tiene *A* para lograr su objetivo, mientras *B* intenta distintas trampas absurdas para impedir la narración. El cuento a leer es *Caperucita Roja*.

Estética: El humor es buscado con la competencia entre *A* y *B*, aunque *A* simplemente sigue su intento mansamente, mientras *B* aparece como infantilmente siniestro (A la manera del coyote del dibujo animado, oponiéndose al Correcaminos). Importa mucho la actuación de este personaje, y la presencia de los estafalarios aparatos que inventa para combatir al narrador. Hay tres actores más que ayudan en los movimientos de armado y desarmado de los aparatos, representan escenas del cuento, y cantan algunos comentarios a lo que está ocurriendo.

Análisis: El esquema es muy eficaz para provocar situaciones humorísticas y crear un clima de juego casi permanente. La actuación es muy importante. Este juego, y los objetos escénicos que cobran importancia, toman una dimensión mayor que el cuento en cuestión. A menos que de alguna manera se relacionen unos y otros, se trata de dos anécdotas distintas que no se influyen ni modifican. Una importante oportunidad desperdiciada por la dramaturgia. En algún momento, en los textos de las canciones, se dice que “queremos que nos cuenten los cuentos tal como son”, aludiendo tal vez a las distintas versiones de

Caperucita Roja. Pero en este caso habría que señalar que por un lado la historia de *Caperucita* (la original, si lo es, porque sabemos que hay varios finales en disputa) no está muy bien contada en el espectáculo, y por el otro, que los forcejeos de *B* para que no se cuente resultan más importantes y atractivos, lo que convierte en algo extemporáneo el asunto de plantear la polémica de su autenticidad. Se ha presentado otro debate en escena: el de leer o no un cuento, la discusión de si un cuento es entretenido o aburrido. Y se ha desperdiciado la posibilidad de incluir al personaje *B* en la transformación del cuento.

NOTAS

1. Lo que no significa que sea mejor en otros lados.
2. El grupo Tentempié hizo una buena adaptación de *La planta de Bartolo* de Laura Devertach, sin modificar la historia (ver la crítica), en cambio tuvo dificultades con *El hombrecito del azulejo*, de Manuel Mújica Láinez, donde le resultó trabajoso sintetizar una historia compleja y no lo logró plenamente.
3. Asomados y Escondidos como grupo tuvo algunos cambios en su composición, a lo largo de los años, aunque siempre fue un proyecto de Silvina Reinaudi. Por varios años contó con la participación de Susana Andrián, y también con Rolando (Roly) Serrano. Por un tiempo, también Claudia Della Rosa fue miembro del grupo, aunque *El dueño del cuento* solo lo representaban Silvina Reinaudi y Roly Serrano. Después se incorporaron Mario Marino y Sandra Antman, para *Huevito de ida y vuelta* y *La caja cerrada*. Estos dos últimos titiriteros y actores pasaron a tener también en su repertorio *El dueño del cuento*, cuando Silvina y Roly decidieron dejar de hacerlo.
4. Es interesante tener en cuenta que en este espectáculo Hugo Midón se adelanta a lo que luego se convertirá en una estética cada vez más frecuente, la del circo. En *Narices*, niños acróbatas transitan por el escenario en varios momentos.
5. La escritora Cristina Colombo.

6. El grupo Diablolmundo definió su estética al estilo pista circular desde sus primeras presentaciones. Esto le requirió dos características más: escenografía sugerida con objetos y música en vivo. En *Ilusiones y porfías* esto se cumple, aunque el espectáculo admite una puesta “a la italiana”.

7. Ver en la primera parte mi opinión con respecto a la actuación de niños en teatro para niños.

8. Puede verse además *El país de las brujas*, *Caidos del mapa*, *Gamuza*, que también abordan temas de diferencias.

9. Este espectáculo recibió el Primer Premio en el Primer Certamen Metropolitano de Espectáculos Para Niños, en 1993.

10. En 2008, el grupo de Titiriteros del Teatro San Martín presentó, dirigido por Tito Loréfica, una excelente versión en títeres, con un narrador.

11. El texto de este espectáculo fue publicado en la colección editada por la Sala Alberdi.

12. La señora Reech misma afirmaba que a las mujeres que iban a verla (las mamás, las tías, las abuelas) les gustaba observar sus cambios de vestuario, e incluso por eso, mostraba en sus espectáculos, en escena, un camarín y realizaba parte del cambio a la vista.

13. En un capítulo de su libro en que trata del respeto hacia los niños, Muriel Broadman (op. cit.) hace la siguiente diferenciación: “El teatro para niños, incluyendo cine y TV, es un entretenimiento que de alguna manera enriquece al joven espectador que entra en contacto con él. Puede ser tan delicado y volátil como una pelusa de palo borracho, pero el niño debe alejarse habiendo experimentado la excitación del contacto con el teatro experimentado. La diferencia con los ‘shows infantiles’ radica en que el teatro verdadero intenta llenar los corazones y las cabezas de los niños, y el ‘show infantil’, llenarles el tiempo”.

14. En este caso se trata de la primera versión. Le han seguido en sucesivas temporadas otras versiones debido al éxito de la tira televisiva.

15. Ocurre con la mayor frecuencia. Lo grave es que el público de respuesta masiva, pese a poder comprobar la diferencia entre lo anunciado y lo observado, no lo nota, o no lo quiere notar. Prefiere quedarse con la ilusión surgida de un engaño.

16. El elenco de actores de La Galera Encantada ha variado en distintas ediciones de sus espectáculos, pero la dirección siempre pertenece a Héctor Presa.

17. Esta dificultad es muy frecuente en piezas que honestamente parecen sentir la necesidad de ocuparse de algunas dificultades que tienen los niños al crecer, al relacionarse, pero como son entregadas dentro del marco del entretenimiento, evitan producir efectos dolorosos. Esto es legítimo, ya que no se lo ha invitado al chico a hablar de estos temas, sino a recrearse en el teatro. Y por esta y otras razones, el contenido queda desdibujado, a mitad de camino. En estos casos tal vez lo que resulta más útil es producir un extrañamiento: seres de otro planeta, animales animizados podrían vivir la historia y pasarlo todo lo mal que realmente se pasa, y encontrar soluciones haciendo una verdadera y profunda catarsis.

18. Ha habido varias puestas de esta obra, en distintas temporadas.

19. Hay un análisis de este espectáculo realizado por la profesora Cristina Colombo. En él están considerados: el espacio de libertad creado por los chicos y sus características; la permanente referencia al “afuera” y el mundo de los adultos; el papel del intruso (que es el generador del conflicto), la resolución.

20. En el año 2001, La Galera Encantada lo repuso con el título de *¡Hola panza!*

21. Este espectáculo se presentó en el teatro Ift, en el Metropolitano y recibió el Primer Premio del Certamen Metropolitano de Espectáculos Infantiles y el premio ACE. En el Teatro Nacional Cervantes, Asomados y Escondidos presentó una nueva versión, llamada *Sietevidas el regreso*.

22. El titiritero Carlos Martínez es el autor y realizador de esta obra que es uno de los clásicos de la escena infantil. Ha llegado incluso a comercializarse como video, con bastante éxito. Conserva un enorme poder de convicción, y se mantiene vigente a través del tiempo. Ha sido publicado por Ediciones Colihue.

23. Esta obra fue estrenada en el Teatro Municipal San Martín en 1984. Luego sufrió modificaciones en distintas versiones presentadas por el grupo La Galera Encantada en su propia sala y en escuelas.

24. De este espectáculo, como de *Caidos del mapa* existe una publicación del libreto N° 3 de la Colección Dramática Latinoamericana del Celcit (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral).

25. En el mencionado trabajo de Cristina Colombo, se destaca, entre otras cosas: “Se enfatiza la disfuncionalidad de la separación, que pasa por los horarios, la ropa, las comidas y delimitación del territorio más que por los sentimientos y la ruptura. (De parte de la niña hay una aceptación conformista al respecto). La separación no pasa de ser un *desdoblamiento* que se resuelve con la *duplicación*. Y ese es todo el conflicto. El *antagonismo* inicial de los padres se disolverá así en la *clonación*”.

26. *La hormiga Tomasa* ha sido publicada en la colección Telones y Entretelones del Teatro para Niños en la Argentina, editorial Libros del Quirquincho; idea y dirección: Ruth Mehl.

27. *Todo de a dos*, de Manuel González Gil fue publicado en la colección Telones y Entretelones del Teatro para Niños en la Argentina, editorial Libros del Quirquincho.

28. El grupo Catarsis llegó a destacarse en la escena infantil, por su buena interpretación de niños en distintas situaciones; coreografías, canciones y actuación resultaron siempre convincentes, desarrollando una técnica de interpretación que fue innovadora y luego fue muy imitada.

29. Después de unos veinte años, muchos de los recursos del cortejo parecerán, sin duda extraños, al menos en ciertos sectores sociales o regiones, o sociedades, según la inocencia que conserve la infancia.

30. En la época en que se estrenó esta obra, tal vez se podría presentar una mirada hacia la situación de la protagonista con cierto grado de idealización, que es aceptable dentro de la fábula, Pero a medida que pasa el tiempo se hace más difícil pintar este aspecto de la realidad, evitando tener en cuenta sus aspectos más crudos y dolorosos. (Ver *Derechos torcidos*, de Hugo Midón, y *Juan Calle*, de María Inés Falconi).

31. *Mi bello dragón* también fue publicada en la colección Telones y entretelones del teatro para niños en la Argentina, editada por Libros del Quirquincho, y dirigida por Ruth Mehl. Fue estrenada en 1968 en el Nuevo Teatro (donde ahora está el teatro Lorange), y tuvo allí dos exitosas temporadas. Posteriormente, en 1983 y 1984, fue presentada por el grupo Andromoi, con dirección de Fidel Mújica, en el teatro Colonial. Y en 1985, en el teatro Lasalle. Y luego en el teatro Maipo, con dirección del autor, en el año 2000.

32. Enrique Pinti cuenta que la obra surgió de observar el vestuario de una obra para adultos que había sido levantada: *El burgués gentilhomme*. “Era una pena desperdiciar

semejante vestuario” –dice– y se le ocurrió un musical para niños inspirado en las películas *El dragón chiflado* y *El bufón del rey*.

33. La versión presentada por el Colón durante la gestión de Cecilio Madanes no le hizo retoques a la ópera. Fue una presentación muy interesante, en la que el niño era tenido en cuenta de la manera en que era recibido. El programa, en letra grande y con detalladas explicaciones, y por supuesto, con el argumento, se suponía que debían compartirlo con los padres. No se pudo evitar, sin embargo, un pequeño detalle para mencionar, sobre la dificultad de ubicarse frente a la platea infantil. La cantante que interpretaba a la bruja, al salir a saludar, arrojó caramelos a la platea, en su deseo de no ser considerada “mala” por los niños.

34. En este espectáculo en especial, pese a tratarse de una ópera, el cantante que hace de leñador, buscando con preocupación a sus hijos, invita a los niños de la platea a colaborar abucheando a la bruja. Es un contrasentido que sorprende, ya que en un momento dramático se procura un juego de animación, que *abarata* toda la presentación y es una falta de respeto a la capacidad de comprensión de la platea y también una desvalorización del producto que se está presentando.

35. “El Principito es como Mafalda, cada uno tiene una representación personal de su voz y sus movimientos, y este texto ha alimentado la emoción y la fantasía de varias generaciones de lectores.. Espero haber encontrado el espíritu que nos conmueve a todos. Al menos, traté de ser absolutamente honesto, y parto de las imágenes que ha generado en mí”. Carlos Almeida, 1995.

36. Algunas versiones fueron realizadas con títeres, manteniendo un actor para el personaje del aviador, lo que permitía mayor verosimilitud con respecto a las diferencias de tamaño. Una de estas versiones fue la del grupo de titiriteros del Teatro San Martín, dirigida por Carlos Almeida. Y la del grupo Fabricantes de Sombras, dirigido por Antonio Español. Otra, tuvo como protagonistas a María Leal y a Miguel Ángel Trelles, quienes fueron dirigidos por Daniel Marcove. Se valieron también del teatro negro. El Principito personificado por María Leal resultó, a mi criterio, el más convincente en una versión para niños.

37. El director, Daniel Marcove dijo de este trabajo: Uno siente que no puede defraudar vlos que conocen y aman la historia. El espectáculo está planteado para los chicos, pero es para toda la familia. No solamente porque les pertenece a todos los que la leyeron, sino porque es un relato maravilloso en este momento del mundo, del país, de tanta pérdida de valores, de tantas cosas cambiadas de lugar. *El Principito* con su

poesía, con su ideología, con su ternura, no solo convoca desde sus posibilidades expresivas sino también desde las posibilidades conceptuales. Siento que hacer hoy *El Principito* es una obligación para los que estamos abocados a una tarea artística.

38. “Estamos hablando de humanización, de pensar con el sentimiento, de defender lo que realmente vale: un amigo, una rosa, un cordero, un planeta”, Daniel Marcove.

39. Además de las versiones citadas, Héctor Presa estrenó una versión en el Teatro Nacional Cervantes en 2008.

40. Página 82, *La leyenda de Robin Hood*, en el Primer grupo.

41. Debido a la forma en que están unidas las observaciones, he preferido dejarlas en su mayor parte como figuraban en la crítica publicada en el diario *La Nación*.

42. También en este caso he preferido dejar la crítica en su organización original –al menos en gran parte– debido a que en este caso, junto a la descripción están las observaciones y me parecen suficientemente claras.

43. Se mantiene la cuestión de a qué denominamos teatro y qué les queremos dar a los niños, cuando se pierde la oportunidad de darle carnadura a un personaje que tiene posibilidades para cobrar dimensiones de profundidad y despertar complicidad y proyectar emociones.

44. Prestigiosa autora de literatura infantil argentina, autora de *Monigote en la arena*, *La torre de cubos*, y muchos otros cuentos y recopilaciones de textos del folklore infantil. *La planta de Bartolo* es uno de sus primeros textos editados.

45. O como dice Terry Pratchet, “ninguna opinión es humilde”, y nos hacemos cargo de eso, si no, ¿para qué opinamos?

46. Este relato de Manuel Mujica Láinez ha seducido a muchos adaptadores para ser llevado al teatro, por su poesía, especialmente. Y se vieron algunas propuestas en el escenario infantil. Un caso es la versión del grupo Tentempié, que fue premiada, y elegida para festivales del exterior del país. El grupo utilizó una estética similar a otras obras, que ya es una característica de estilo del conjunto, y que lo define. (Ver *La planta de Bartolo*).

47. Posteriormente a la crítica publicada en *La Nación*, y en ocasión del reestreno en 2007, los intérpretes me enviaron un mensaje invitándome a ver algunos cambios. Me

fue imposible visitarlos en esta temporada, pero aparentemente se referían a algunas sugerencias derivadas del comentario crítico.

48. En años posteriores la presentación de narraciones teatralizadas se hizo más frecuente, y en muchos casos se utilizaron títeres y actores. Este espectáculo fue en buen grado pionero, y en pocas ocasiones igualado en su equilibrado nivel y la armonía estética lograda.

Parte IV

El teatro para niños
visto como un
agente de
incorporación a los
valores sociales

Modelando actitudes. Los contenidos

Escribir para los niños es generalmente una actividad intencional, con el objetivo de cultivar en el niño destinatario una apreciación positiva de algunos valores socio-culturales que, se supone, son compartidos por el autor y su audiencia. Estos valores incluyen la ética y la moral contemporánea, un sentido de lo que es valioso en el pasado cultural (lo que una formación social contemporánea en particular considera como tradiciones importantes) y aspiraciones o expectativas en cuanto al presente y el futuro. Puesto que el futuro de una determinada cultura, por decirlo con simplicidad, se invierte en sus niños, quienes escriben para los niños frecuentemente asumen la tarea de tratar de modelar las actitudes de su audiencia en formas *deseables* que pueden significar un intento de perpetuar un conjunto de valores u oponerse a ciertos valores socialmente dominantes a los que el autor se rebela.¹

JOHN STEPHENS

Language and ideology in children's fiction

–Todo se orquesta según las creencias que se tengan sobre los chicos. Los adultos tenemos preconceptos estereotipados acerca de lo que los chicos son o de lo que a los chicos les gusta. Y entonces algunos, que creen saber más, dicen que los espectáculos tienen que ser emotivos o divertidos o más violentos o más potentes o más ingenuos o más románticos o más didácticos...
–¿Y cómo tienen que ser realmente?
–Yo diría que, básicamente, *honestos*.

HUGO MIDÓN

autor y director de teatro para niños²

a. ¿Por qué razón los directores, autores y productores hacen teatro para niños?

Intenciones manifiestas y contradicciones. Citas de entrevistas a directores, actores y autores.

Nadie discutiría el hecho de que al abordar el proyecto de un espectáculo teatral en general hay un objetivo económico, una cuestión de vocación profesional, y luego los gustos o condiciones de cada actor o actriz, director o productor. Los generadores del proyecto pueden llegar a decir: “siempre quise hacer Shakespeare (o Molière, o Pirandello, o Arlt, o Beckett)” o “me encanta actuar al lado de, ser dirigido por, actuar en esta sala...”.

Pero cuando el espectáculo está destinado a convocar a una platea de corta edad y se presentará en horarios de la tarde,³ necesariamente surge el enunciado de una consideración especial en lo que respecta al espectador. En las entrevistas previas a un estreno, cuando actores y directores pueden hablar de sus objetivos y contar lo que se proponen hacer, suelen enunciarse estos motivos muy especiales que a veces significan una toma de posición, otras, una manera de ubicarse en un lugar donde ciertas cosas se perdonan por la falta de presupuesto o poca colaboración de la sala o los grandes y hermosos principios que se defienden, o una necesidad del adulto de compartir algo para lo que los chicos parecen ser los mejores interlocutores. Claro que, también están los que afirman saberlo todo en lo que respecta al niño y su entretenimiento, y justifican una gran producción y publicidad con el hecho de que se busca éxito porque “a los chicos hay que darles lo mejor”.

Entre los propósitos o motivos que se han expresado en entrevistas con relación a estrenos de espectáculos para chicos, se han recogido algunos testimonios como los que siguen:⁴

Aparte de divertirnos entendemos que algo estamos haciendo en favor de los chicos.

FABIÁN GIANOLA
actor, *La familia Frankenstein*

Los chicos tienen que vivir del ejemplo, y el ejemplo que hay hoy en día no es bueno ni para los chicos ni para los grandes.

MAURICE JOUVET
actor, *La familia Frankenstein*

El teatro para niños es un espacio especialmente importante para recuperar cosas que a los chicos de estas generaciones les está faltando. Porque en el teatro para adultos uno no tiene al público

tan cautivo como en el infantil. El chico te da todo y el adulto que lo acompaña, está más receptivo. Y sería interesante lograr que los grandes salieran del espectáculo y se fueran con los chicos a charlar de cosas que nos importan, ya que hemos perdido la importante costumbre de la sobremesa, que es compartir, conversar, entendernos, vivir.

HÉCTOR PRESA
autor, director y actor, grupo La Galera Encantada

Cumplo 20 años con el teatro para niños, y me sigue importando que el chico sienta que la obra es para él, que se la lleve consigo. Intento en esta versión que el cuento no pierda muchos de sus significados que tal vez entenderán mejor los adultos, y que a la vez, los chicos entiendan de qué se trata, que se diviertan, que se vayan contentos.

ANDRÉS BAZZALO
autor y director de *La hormiga Tomasa, Tomi,*
Un día de pesca, Cenicienta y otros

Los adolescentes y los niños, tan vacíos de modelos, pueden encontrar en este hermoso personaje un desafío para aceptarse, descubrirse y aceptar al otro. Siempre recuerdo ese comentario de Van Gogh a su hermano en una de sus cartas. Cada niño que nace es una nueva posibilidad para el mundo; cada uno de nosotros es un ser único y por lo tanto, diferente. ¿Por qué, digo yo, cerrarnos en la limitación del modelo publicitario rubio, atlético y de ojos claros?.

HUGO ARANA
actor, *Cyrano*

Frente a ese mundo de Roxanas y de Cristians, la nariz del Cyrano es la posibilidad de mirar las cosas desde otro lado. Elegir otros valores. Buscar la verdad.

MANUEL GONZÁLEZ GIL
adaptador y director, *Cyrano*

Creo que en definitiva son mis necesidades de compartir ciertos temas. Por ejemplo, no quiero hacer más un espectáculo que sea solo un pasatiempo. Estoy más cerca ideológicamente con el tema de conmovir que antes. Y esto, porque me alarma la falta de contacto con los sentimientos, la falta de capacidad de asombro de los chicos, en especial en la Capital Federal y la manera en que los

adultos parecen ignorar su responsabilidad y complicidad. Creo que tenemos que ponernos a reflexionar qué estamos criando, si personas o robots, de qué los estamos privando a los hijos. Necesitamos volver a los valores, al contacto verdadero.

HÉCTOR PRESA

En este momento del mundo, del país, universal, de tanta pérdida de valores, de tantas cosas cambiadas de lugar, *El Principito* con su poesía, con su ideología, con su ternura, no solo es una maravilla desde las posibilidades expresivas que contiene sino también desde las posibilidades conceptuales. Siento que hacer hoy *El Principito* es una obligación para los que estamos abocados a una tarea artística.

DANIEL MARCOTE
director, *El Principito*

Termina la obra, y la gente se lleva eso. Nos ponemos la camiseta de lo que decimos.

NOELIA NOTO
La familia Frankenstein

Yo creo que uno se repite, que hay temas que siempre lo están acuciando. Hace mucho que tenía ganas de hacer un espectáculo con el tema de la amistad, del compañerismo en la escuela, de las lealtades. Son cosas de los chicos. Pero antes podía hacerlo en un teatro de barrio, con un grupo de voluntarios. Ahora las cosas han cambiado.

MANUEL GONZÁLEZ GIL
director, creador del grupo *Catarsis*, junto con Carlos de Urquiza

A nosotros nos gusta ocuparnos en decir, casi sin palabras, esas cosas que le pasan a la gente, que se sienten, y que pocas veces se dicen. Y que con algunos matices, son las mismas en todos lados.

CARLOS URIONA
grupo Diablolomundo, *El fuego, Ilusiones y porfías, Naufragos*

Tenía muchas ganas de que volviéramos a trabajar con una historia romántica, de aventuras, de luchas por ideales claros, donde el bien triunfa y el mal pierde, elementos que a mi juicio nos venían faltando. Robin Hood tiene todos los componentes.

TITO LORÉFICE
titiritero del Teatro San Martín, codirector de *Robin Hood*

Estos ingredientes (romance, aventuras, luchas por ideales claros, triunfo del bien) son muy atractivos, el elenco se entusiasmó mucho. A mí me encanta. Siento que en este mundo todavía hay mucho que hablar sobre las injusticias y las enormes diferencias que hay entre los hombres. Y desde su creación, el artista tiene que poder hablar sobre lo que quiere, sin enchalecarse.

ADELAIDA MANGANI
directora del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín,
y codirectora de *Robin Hood*

Cuando quise hacer un espectáculo que dijera determinadas cosas, no me salió. En general, a mí me salen historias. No sé si uno elige la historia o la historia lo elige a uno. Soy política, pero nunca les he hablado a los chicos de política porque creo que cada uno debe poder elegir su camino. Y siempre tomo a los grandes y a los chicos juntos. Exceptuando los muy chiquitos, creo que no hay una diferencia demasiado notable entre lo que se hace para los grandes y para los chicos, si es bueno... Reivindico el lenguaje de la simplicidad. Me importa la técnica por compleja que sea, que permite que lo sencillo se vea bien. No me gustan las sofisticaciones que fragmentan la sensibilidad. Son pedazos que no se arman, son la disolución.

SILVINA REINAUDI
*El dueño del cuento, Sietevidas, la gatópera,
Sietevidas, la vuelta del gato, Huevito de ida y vuelta*

Otros parten de la pedagogía, del juego, centran en el chico su creación, y se manejan con lo didáctico, y la improvisación, eso de hacer que los chicos participen. Yo puse en funcionamiento todo lo contrario. Mi mensaje es: Sentate y escuchá, que te voy a contar una historia que espero te divierta, y tenés que portarte como la gente: no camines por la sala, no molestes a tu mamá pidiéndole caramelos, no creas que esto es una sucursal del jardín, ni creas que esto es una sucursal de un campo de juegos, esto no es un campo de juegos: jugamos nosotros, y vos tenés que jugar a que te creés lo que nosotros hacemos, y divertirte. Que es básicamente la formación teatral... Intenté cuando hice obras para chicos, que al niño se lo tratara como espectador de teatro. Para mí es lo fundamental. Partí, podría decirlo, de una necesidad de ganar espectadores para el teatro en general.

ENRIQUE PINTI
*Mi bello dragón, Corazón de bizcochuelo, Panchitos con mostaza,
Los disfraces de Píotor*

Escribir dramaturgia no solamente plantea la necesidad de un oficio, sino la necesidad de despojarse de barreras y ahondar dentro de uno en lo que se quiere decir, para encontrar el cómo. Para mí es fundamental la necesidad de rescatar el teatro de texto, el teatro de dramaturgia fuerte, en contraposición a esta moda del teatro sometido a la imagen y a los efectos especiales, del musical con el gran despliegue visual, en el que ambos, teatro infantil y teatro para adultos, pierden vitalidad y poder de comunicación, renunciando a la posibilidad de abordar temas más profundos. El nivel de atención del chico es esporádico, por eso necesita ese hilo de donde sujetarse, que es el relato. Esto suele descuidarse mucho, y sin embargo, cuando no hay historia, cuando no hay conflicto creciente, se tienen problemas con la manera de resolver el final.

MARÍA INÉS FALCONI

dramaturga, directora, profesora de teatro, *Caidos del mapa, Hasta el domingo, Chau, señor miedo, El Nuevo*

En general, estos textos elegidos, parten de profesionales en el teatro para niños, con ideas claras y una firme convicción: uno puede percibir que ya han elegido claramente a lo que quieren llegar. De todos modos, lo que interesa en este estudio es ver hasta dónde podemos llegar a elaborar un concepto determinado del niño espectador y de los objetivos de la pieza teatral que para ellos se ha elaborado. Algunos de estos testimonios seleccionados como representativos parecen evidenciar una cierta necesidad de fundamentar lo hecho, o de protegerlo, encuadrándolo en una categoría especial; también a veces se percibe una incomodidad disimulada o una idealización romántica, y hasta una pátina mística.

Hay una contradicción entre buscar la jerarquización del género para que se lo considere y juzgue del mismo modo que las obras para los adultos, y a la vez que lo exima de la mirada crítica usual para el teatro en general. Esta ambivalencia inclusive se puede apreciar en la actitud de los medios que analizan los espectáculos infantiles como algo aparte, buscan especialistas pedagogos y le dan un espacio pequeño al comentario que muy pocas veces llega a la categoría de crítica.⁵

A nadie se le oculta que al no haber genuinos proyectos estatales totalmente subvencionados con un propósito de educación estética o moral,

o de iniciación social, la gran mayoría de los espectáculos son proyectos económicos con fines de lucro, a los que puede agregarse uno igualmente importante para muchos, que es el de la propia realización profesional, la oportunidad de mostrar talentos, o la concreción de un sueño.⁶

Pero todos parecen compartir esa necesidad de “ponerse la camiseta de lo que hacen” como bien lo enunció la actriz Noelia Noto, al hablar de una obra que era su primera actuación en teatro para niños.

La impresión personal que he tenido de estas conversaciones es que existe una especie de doble mensaje en muchos casos: cuando se trata de actores y directores de experiencia en teatro para chicos hay menos intento de justificar la empresa aunque sí de insistir en el nivel estético, en eso de que “no hay diferencia con el teatro para adultos”, buscando salir de una marginación que se sufre permanentemente, que es compartida por otros aspectos de la cultura para los niños y que tiene que ver con una desvalorización manifiesta en los exiguos presupuestos que manejan para sus producciones, como si los niños de la propia comunidad no fueran importantes.⁷

Los actores y directores que vienen del teatro para adultos o de la televisión, parecen colocarse dentro de una aureola de virtud, cuando expresan sus motivaciones para hacer teatro para niños, tal vez porque se siguen sintiendo dentro de un género menor y necesitan justificarse, o tal vez no, pero tienden a mistificar al destinatario y de veras sienten estar haciendo un espectáculo con objetivos instructivos, como si al niño no se lo pudiera abordar para la diversión pura, o como si se supiera que nunca lo que se entrega al niño es (para bien o para mal) totalmente inocuo.

Esto ha cambiado un poco en los últimos años y ahora no se habla tanto de “lecciones” o “enseñanzas”,⁸ pero sí de “ir con todo”, deslumbrarlos totalmente, darles todas las emociones, los efectos, la maravilla tecnológica. Afortunadamente, tanto entre los realizadores de larga trayectoria en el teatro para chicos como entre los que lo están descubriendo como un recurso de vacaciones de invierno, hay casos en que simple y sinceramente se reconoce que hay deseos o necesidad de compartir una convicción, una ideología y el teatro para niños parece ser el mejor vehículo, un lenguaje ideal.

Las contradicciones

Existen también algunos casos en que los nobles objetivos enunciados se contradicen con el mensaje que emana del espectáculo como hecho total. Se pueden encontrar sutiles dichos y acciones que más o menos abiertamente apuntan a una especie de “formateado” del espectador para convertirlo en algo así como una masa sometida y manejable,⁹ o para confundirlo introduciéndolo en problemas que pertenecen a los adultos aunque sean los niños quienes pagan las consecuencias, que de ninguna manera ellos como niños pueden modificar.¹⁰

Con frecuencia, en casos muy concretos de conflictos que afectan a los niños, sería bueno pensar qué valioso sería para ellos poder hablar del problema, reflexionar sobre él y recibir las herramientas para enfrentar esos conflictos, una cosa que el teatro sí puede hacer a través de una experiencia que en forma dramática le ocurra a un protagonista de la historia.¹¹

En otros casos, la contradicción aparece y podría reconocerse como una traición del subconsciente, o una falta de perspicacia para reconocer lo que se dice con lo no dicho, que sin embargo es algo muy potente en las artes escénicas.¹²

b. Análisis del aporte de algunos espectáculos a los valores con los que se comprometen

Tanto cuando los defienden como cuando, pese a sostenerlos en las intenciones declaradas (entrevistas, carpetas, programas, gacetillas de prensa)¹³ los niegan o minimizan en los hechos dramáticos u otros códigos teatrales

El teatro para niños visto como herramienta de la iniciación¹⁴ social

El tema más frecuente en la ficción para niños es la transición dentro del individuo desde el egocentrismo infantil hacia una conciencia social en maduración. Esta transición puede abrirse a

amplias áreas sociales, reducirse a zonas muy específicas individuales, o ser deformada, pero todos los caminos evolutivos son construidos ideológicamente incluyendo la conformación a normas de la sociedad, y es importante que cualquiera que esté relacionado con la ficción infantil desarrolle conciencia y sensibilidad para percibir el proceso y los fines de esta construcción.¹⁵

Si analizamos los espectáculos teatrales para los niños como agentes de iniciación social en los que se vuelcan actitudes y pensamientos personales y/o sociales más o menos importantes con una ideología manifiesta u oculta (sea o no intencional, sea o no encubierta), podemos encontrar signos de lo que a los realizadores les importa, preocupa o interesa fomentar, ya sea que lo hagan por propia convicción o para complacer a un productor o simplemente porque imaginan que esa es la moda o lo que están buscando los adultos mediadores¹⁶ (y entonces habrá mayores posibilidades de obtener un buen rédito, o al menos una respuesta).

Pero, sin olvidar que el teatro es siempre un género de códigos múltiples, y que los mensajes pueden surgir a veces, a pesar del texto, podemos ver algunas líneas coincidentes en esta función de iniciación (o instrucción, o preparación) en la que nos estamos deteniendo y que es prerrogativa ancestral de las artes,¹⁷ especialmente las comunitarias, como el drama, la narración, la danza y la canción.

Tema 1. Iniciación¹⁸ al pensamiento crítico, a la observación y el cuestionamiento de lo establecido. Concepto de que la libertad como un derecho indeclinable.¹⁹

a. Los payasos portadores de mensajes de libertad

Con frecuencia la figura del payaso, juguetón, ingenuo, atrevido y callejero se convierte en símbolo de un mensaje de libertad, de denuncia o de protesta. Como ser ingenuo, se acerca a los niños, y como ellos, es vulnerable. Y es capaz de señalar, como el niño de *Los trajes del emperador*, de Hans Christian Andersen, la verdad que todos están viendo y que nadie se atreve a denunciar.

el teatro para niños y sus paradojas

Así, en muchos espectáculos de la platea infantil encontramos a los payasos de Hugo Midón quienes en *Narices* –estrenada para celebrar el retorno a la democracia– *despiertan* al teatro, que estaba lleno de telarañas y celebran el retorno de las “narices coloradas”. Estos payasos aparecen después, en otro espectáculo del mismo autor, para compartir su vida bohemia y su buhardilla romántica y polifacética, protestando contra los abusos que la sociedad practica hacia las personas, principalmente hacia los más débiles y vulnerables, los soñadores o los diferentes. El acoso de la publicidad, la falta de trabajo y el maltrato, la confusión de los mensajes, las imágenes estereotipadas que vende la televisión son satirizados en juegos escénicos a la vez divertidos y cargados de intención, y se definen en las letras de las canciones muchas de las cuales son verdaderas poesías de protesta.

Fenelón, en *Ilusiones y porfias*, de manera más dramática y directa, y también con enorme poesía, encuentra el valor para enfrentar la presión del poderoso que quiere explotar su canto y ahogar su creatividad. Y descubre que defender la verdad y la justicia vale la pena.

Lucas, el payaso de *El susto anda en la Luna*, pese a estar hechizado, se juega por Clarineta, y la ayuda en su búsqueda de aquello que define su identidad y le permitirá a su amiga ser una payasa. A su vez *Clarineta* sabe que sus zapatitos amarillos, los zapatos de payasa, son esenciales para seguir siendo libre, y es capaz en esa búsqueda de enfrentar al mago que la tiene cautiva luego de desafiar muchos miedos y peligros, representados en la obra en forma magistral con enormes títeres entre los cuales hay una araña notable.

Lo que interesa destacar en estos ejemplos es que las situaciones convencen porque hay una armadura estética coherente y bien establecida. En todos los casos, la actuación es excelente. Cuando el espectáculo se apoya en la historia y esta es lógica, puede alcanzar la magia del teatro, atrapar, y lo que es más importante, convencer para ganar complicidad. Quien se retira de un espectáculo que lo convenció, que lo emocionó, con cuyos protagonistas vivió en forma vicaria una experiencia profunda, ha cambiado, no es el mismo que entró a la sala.

Estos payasos son de algún modo, héroes, y sus luchas son épicas. Son una especie de encarnación emblemática del artista, del creador, y del niño, son vulnerables e ingenuos, pero con la enorme fortaleza que les dan sus convicciones. Y la libertad es lo que más empeñosamente defienden.

Si bien los adultos captamos una perspectiva más profunda del significado de estos valores –ser libres, luchar por la libertad, elegir, saber que lo que cada uno puede hacer es muy poco, pero igual vale la pena– los niños lo perciben, más allá de sus risas saben que allí se juega algo que les importa, y crecen con la parte que les hizo impacto; a veces pasarán años, y un día la realidad los llevará a recordar y sentirse afirmados.

Existen algunas otras historias donde los payasos son sencillamente ingenuos y tiernos, y solamente representan historias cotidianas. Es el caso de Carlitos y Violeta en *Pido gancho*, de Héctor Presa, que constituyen una familia y que han generado varios espectáculos alrededor del tema de las relaciones familiares, de mucha ternura y simpatía. Otros casos, son los payasos de *Historias de payasos* y *Dos payasos* (se pueden consultar las fichas), donde cada gesto es una insinuación en cuanto a la relación que se describe. Pueden resultar experiencias muy ricas para los niños, y pertenecen a la categoría de espectáculos que conviene ver más de una vez. Estos aportes se fortalecen entre sí, y la gran pena es que se presenten en forma aislada.

Hay otro tipo de payaso, que se parece al primitivo, de la calle, de la arena del circo, que hace bromas, a veces, pesadas, que es travieso y altera el orden. Este tipo de personaje divierte mucho a los niños, quienes sin duda se sienten representados. Suele ser atrevido, desafiante, importunar al personaje adulto, y cuando habla tiene expresiones divertidas de su propia cosecha. Casi siempre, en el teatro para chicos, e incluso en el callejero y popular, los he visto con límites suficientes para no ofender: en general, su objetivo es divertir, aportar momentos de humor.

Un uso diferente del payaso que me sorprendió, ocurrió en la temporada de teatro infantil de 2008, cuando en una presentación del grupo Caracachumba, *Revolta de tuerca*, una payasita interrumpe a los músicos agregando su propia letra a la canción, e incorporando frases de

significado dudoso y lamentablemente orientadas hacia una rebeldía innecesaria y peligrosa en momentos en que la sociedad tiene la educación social en crisis, en que la sociedad en vez de proteger y cuidar a sus integrantes más pequeños y vulnerables, los ignora en sus necesidades cuando no los maltrata, en que la sociedad a través de medios masivos e Internet los está envolviendo en una neblina de baja de valores, agresiones y, especialmente, discriminación y corrupción. Esta observación puede parecer exagerada, pero tal vez sea más grave aún que se le quiera quitar importancia al hecho, con el discurso de que “los chicos no les prestan atención a esos detalles, que están acostumbrados a lo que ven y escuchan en la sociedad”. Mi pregunta es: ¿queremos realmente que los chicos se acostumbren a las groserías? ¿Cultivaremos ese gusto desde un escenario para ellos?²⁰

b. Héroes, elegidos y personajes heroicos

Los héroes, protagonistas de grandes historias, han sido tradicionalmente defensores de los valores de una sociedad. Luchan por el bien, resguardan lo que la comunidad considera importante, protegen a los débiles. Son ejes generadores de acciones ya sea porque ellos las provocan, porque las atraen, o porque son elegidos, a veces a su pesar, para realizarlas. Como protagonistas de espectáculos pueden ser muy atractivos. Hay algo muy importante y sensible en su identificación, algo que los niños perciben de inmediato. Lo que les sucede es un poco lo que les pasa a todos, se hacen cargo de una necesidad colectiva. Los niños, viéndolos, por un lado se solidarizan con su problema y su empresa, pero también al identificarse, los acompañan y se sienten héroes, campeones de una lucha por alguna clase de bien.

Cuando son el centro de una fábula para los chicos, los héroes necesitan un delineado simple, sin demasiados rasgos problemáticos o complicaciones, especialmente por un sentido práctico de la claridad en el tiempo de más o menos una hora que dura un espectáculo. Están desde la lógica, habilitados para triunfar con las herramientas que les han sido dadas (espada mágica, capa, zapatos, libro, espejo, una información,

etcétera), los recursos protectores (fuerza extraordinaria, poderes para hacerse invisibles, transformarse, esconderse), y el apoyo que significa y demanda la importancia de su misión (la validez de su empresa es muy sustancial, y generalmente hace también que reciban ayuda de otros seres que los apoyan).

El niño, especialmente el de menos de 10 años tiende a imaginarlos y cargar sobre ellos sus fantasías en sus juegos, en animadas dramatizaciones, que cumplen la misión de aclararle sus vivencias. Y los mayores también.²¹

Precisamente este tipo de personaje es muy bien utilizado por series de la televisión, películas de animación y por una vasta producción comercial de juguetes.

En ocasiones, quienes se ocupan del teatro para niños consagrándole una dedicación permanente, han manifestado que no se atreven a jugar con la fantasía infantil en esa dirección, es decir, explotando la carga emocional e imaginativa que tienen los héroes conocidos, inventando algún personaje con superpoderes. Tal vez por temor a aparecer como si estuvieran manipulando la mente infantil desde su imaginario, tal vez porque necesitan diferenciarse claramente de los productos de la televisión.

Pero la verdad es que una buena fantasía compartida no debe juzgarse como acción manipuladora, y tanto niños como adultos suelen aceptarla con entusiasmo. Requiere, eso sí, investigación minuciosa, y mucha conciencia de lo que se quiere decir, y preguntarse constantemente si lo que se está diciendo es lo que se estaba buscando transmitir. Como la figura del héroe está muy conectada con el inconsciente, no se puede correr el riesgo de que su simbolismo maneje la historia sin control del autor.

Muy posiblemente esos héroes se harán presentes de una forma u otra en el relato porque son arquetipos que frecuentemente saltan de las profundidades de nuestro imaginario interior para darles vida a nuestros sueños, temores, pesadillas y fabulaciones.²²

Una conciencia colectiva paradójicamente inconsciente de los valores que maneja (y los que omite, y por ende es manejada por ellos), la conciencia de una sociedad y de generaciones con un vacío profundo en lo espiritual y en el arte y la religión, pueden estar ignorando los símbolos, sin darse cuenta de que hacen uso de ellos constantemente.²³

En su honesto y comprometido deseo de no utilizar los estereotipos o arquetipos del imaginario infantil, los creadores podrían estar haciéndolo igualmente por oposición, por carencia, dejando el espacio vacío para que otros menos bien intencionados lo llenen, porque la necesidad sigue estando.

Podría pensarse como ejemplo el gran éxito y alcance en niños y adultos de las novelas de J. R. R. Tolkien, y de C. S. Lewis y su traslado al cine, y, posteriormente, *Harry Potter*. No es algo casual: responde a ese eterno preguntarse por lo trascendente y buscar respuestas a los inexplicables hechos de la vida, que es parte del sentir del ser humano, que busca donde puede la oportunidad de una profunda reflexión sobre temas como la vida, la muerte, la eternidad, la finitud, la justicia, y como los miedos son reales, ¿qué mejor que creer en un poquito de magia, o ayuda sobrenatural para vencerlos? Hay algo primitivo y simple de todo ser humano que es representado en estas sagas.²⁴

También ocurre que, cada tanto vuelven al escenario andanzas de seres legendarios de la literatura, como, Gulliver, Simbad, Aladino, personajes que se aventuraban en territorios peligroso para correr riesgos o experimentar grandes emociones, o porque no tenían más remedio (pero siempre dotados de habilidades especiales para seguir adelante) y terminaban en enfrentamientos de índole más profunda, para hacer las grandes preguntas en nombre de todos. La diferencia con otros héroes para lo que nos ocupa es que no salen a reparar una injusticia, a recuperar un don robado, sino que son aventureros, pero su carácter se va tallando en el camino: al buscar la aventura, encuentran la misión.²⁵

La dificultad para llevarlos a versiones teatrales puede estar en parte en que son generalmente imaginados con un imperativo de despliegue

visual, que a veces debe acomodarse a antecedentes de versiones gráficas y se piensa que solamente las grandes producciones pueden hacerlo. En realidad, a muchos de los héroes míticos se los encuentra representados en más de una historia de las que se pueden ver en el escenario. En seguida la historia apela por cierta solidez en sus personajes, y la buena delineación de los caracteres y las situaciones.

Pero nada impediría que se crearan historias cambiando de época y de lugar a los héroes. De todos modos, si de veras hay deseos de compartir con los niños el amor y el apego por los grandes valores, los héroes legendarios de la mitología y de la literatura siguen dando pautas muy interesantes como punto de partida.²⁶

Otro tipo de personaje heroico puede encontrarse en los protagonistas de grandes epopeyas, héroes sociales, comunitarios, que encarnan la acción que la sociedad está necesitando, y terminan enfrentando peligros grandes, con su humanidad, su coraje y la ayuda de la gente.²⁷ A veces, hay un núcleo histórico que da cuenta de que existieron. La leyenda ha dado una dimensión más grande a sus acciones, tal vez porque estas acciones se potencian en una reverberación colectiva, que es real pero no es mágica. A diferencia de los héroes míticos no tienen poderes ni dioses protectores, pero su humanidad trasciende lo común porque toma fuerza en lo comunitario. Ejemplos de estos héroes son: *Robin Hood* (véase *La leyenda de Robin Hood*), Guillermo Tell (ver *La historia de Guillermo Tell y su hijo Gualterio*); ambos defienden la libertad y la justicia.²⁸

c. Héroes cotidianos

Existen otras historias donde el personaje llega a protagonizar acciones heroicas aunque no esté dotado de poderes, por el hecho de estar allí, en ese momento, lo que resulta más heroico precisamente por eso. No realiza cambios para la humanidad, sino para la gente que lo rodea, pero desde una lucha que por sí mismo defiende sus derechos, o los de alguien que le importa.

Como ejemplos en el espectáculo infantil tenemos a Rito, el perrito de *El dueño del cuento*, y sus compañeros la Gata Galletita, y el Pollito. Pequeños ingenuos y frágiles, tienen coraje para cambiar –o al menos intentar cambiar– aquello que no les gusta.

El Toto, en *Mi amor es un colador* es otro personaje heroico, haciendo el bien a su paso mientras se aleja, rechazado, de un amor al parecer imposible.

En este grupo podemos incluir a *El Principito*, dispuesto a todo para asumir su responsabilidad hacia su rosa, que es efímera; Manuela, en su peregrinaje para encontrarle sentido a un don que la agobia, y en su generoso esfuerzo por ayudar al niño heredero del reino; *Zoquete*, quien enfrenta a su propio creador y al “ñandutero”, y se atreve a volar solo en su molinete; Pulgarcito,²⁹ que enfrenta al ogro defendiendo a sus hermanos, pese a ser chiquito, y utilizando su ingenio.

Aladino³⁰ es casi un niño, pobre, pero muy enamorado de la princesa, muy responsable hacia su madre y sus amigos, y con un fuerte sentido de la ética.

Gamuza es una auténtica heroína. Pobre y marginada, es capaz de procurar con empeño algo que siente muy importante para ella, soportando las consecuencias, y al mismo tiempo mostrándose solidaria con otros.

Otra heroína interesante es la Golondrina, en *El Príncipe feliz*, que sabiendo que el frío traerá su muerte segura, sigue colaborando con el príncipe en el reparto del valioso revestimiento de la estatua.

Bartolo, el niño que hace frente al problema de la falta de cuadernos y resiste la tentación de obtener un beneficio personal con su planta mágica, es otro héroe.

Hansel y Gretel son dos chicos heroicos en el cuento original, pero las versiones *adelgazadas* que la sobreprotección entregó a la platea infantil los vuelve protagonistas pasivos, apenas con algunas iniciativas. En realidad, estos dos personajes se prestarían para una interesante recreación en la que podrían colocarse elementos de situaciones sociales modernas.

El cuento de *El Gato con botas*, que ha dado origen a muchas versiones, tiene una cierta ambivalencia en el peso del protagonista como figura central. Sin duda el Gato es el héroe, porque es quien origina la acción y la lleva adelante, pero el hijo menor del molinero, es su dueño, y aunque es como una sombra, por él se mueve el gato. Las versiones oscilan dándole fuerza a uno y a otro. Tenemos un ejemplo claro en la versión que presentó Hugo Midón.

El Gato, interpretado por Favio Posca, resultó una creación genial: es mentiroso, astuto y muy divertido; desnuda la corrupción del rey y sus secuaces, y a la vez él también es corrupto. El actor se mueve con expresividad y ritmo admirables. Crea uno de esos “malos” que se hace querer por su simpatía e ingenio. Resulta imposible sustraerse a su seducción, en un contexto con buena música, fiel al oficio de su director y a su músico. En oposición, el hijo del campesino resulta una figura débil, incapaz de arreglarse sin ayuda, aunque se mantiene firme en su amor. Muchos cambios o detalles de *aggiornamiento* (la corrupción del Gato y la del Rey) son guiños a los adultos. Los chicos siguen la historia en otro nivel. Otro aporte, esta vez de Agustín Lozano, *El Gato con botas no se rinde*, presenta al gato en su astucia tradicional, y al campesino inquieto porque no quiere mentirle a la princesa. En esta historia el joven alcanza, por su crecimiento moral, la estatura de héroe.

d. Existen más ejemplos

No es necesario que el héroe cambie el mundo o el cosmos con su acción –aunque si en alguna leyenda lo hace, también es válido– sino que muestre este camino de la libertad a través del cambio y que esta transformación sea posible para un ser que es pequeño y débil, o al menos vulnerable, que encuentra la fuerza para cumplir su destino. Importa dónde y cómo encuentra esta fuerza. Los chicos deben saberlo, de modo que si en algún momento la historia se aplica a una situación de ellos, sepan dónde encontrar sus propias herramientas para el combate y la victoria. Los ejemplos antes mencionados son algunos. Hay más.

El público que haya sido puesto en contacto con estos héroes, ya sea legendarios u ocasionales y cotidianos, se lleva una historia que se irá incorporando a la suya. Los chicos pueden salir en silencio, con las imágenes de Rito protestando con papelitos, o consiguiendo que muchas manos se unan a pedir por el pollito, o de Zoquete, volando en su molinete, o de Gamuza, la niña lustrabotas, que aprende magia para cambiar el signo de su vida. O del palacio del Rey en *Mi bello dragón* cuando se derrumba al final en el momento en que el rey comprende que solamente lo rodeaba la falsedad, y que la verdad está en la vida sencilla y los afectos. O con las imágenes de los antepasados de Fenelón jugándose la vida por defender su derecho a pensar, o de Clarineta desafiando a la araña por conseguir su libertad, o del molinero de *El Gato con botas... no se rinde*, decidiendo que no quiere engañar al rey y confesando la farsa, o de Robin Hood prefiriendo el bosque al palacio, o de Tomi, eligiendo apoyar a su amiguita marginada, pese a las burlas de sus amigos.

Y tal vez con esas imágenes puedan construir sus conceptos sobre lo que es verdadero y lo que es falso, sobre los límites para aceptar lo que otro quiere imponer, sobre si los cuentos pueden o no ser cambiados.³¹

e. Héroes que no lo son

En cambio, aquellos personajes que no han alcanzado –a veces por la manera como están dibujados, a veces porque la historia no los sostiene y justifica– la estatura necesaria para conmover y despertar sentimientos de solidaridad, proyección y simpatía, mal pueden provocar reflexiones y críticas sobre una estructura establecida, ni enseñar a pensar, y elegir. Lo que quiero decir es que, si son personajes mal contruidos, sin fundamentos sólidos, no convencerán. Y si en el espectáculo aparecen como si fueran capaces, toda la estructura se derrumbará, o algo más grave: el niño se lleva el mensaje de que no es necesario ser auténtico para ser héroe, o que, como otras veces en que el adulto le miente, el teatro también lo hace.

Tal vez en algunos casos, se intenta argumentar que logran una magia,

un poder que alguien les da, o que les llueve... Pero precisamente ese es el problema: que otro les da la magia porque sí.³² Esta iniciación solo la imparten aquellos que convencen como protagonistas imitables, pero en una imitación que signifique una auténtica actitud, no la copia de un gesto. Los niños pueden salir del teatro girando los brazos, pegando patadas voladoras, cantando “chufa - chufa”, agitando espadas luminosas, y no pasará nada con sus vidas ni con sus cerebros, y lo que es peor, si alguno cree que de esa manera sus cosas van a ser mejor si imitan a esos personajes, se llevará un enorme desencanto.

Tema 2. Iniciación a una toma de conciencia de la realidad y aceptación del crecimiento y el cambio.

a. Los miedos

Vencer los miedos es una forma de crecer, de dejar atrás etapas. El tema figura en forma específica en *El susto anda en la Luna*, donde la única forma de recuperar la identidad es venciendo o desmitificando los miedos creados por el mago. Una interesante vuelta de tuerca de este espectáculo es que al desenmascarar al mago, aparecen sus propios miedos.

En *El gran circo*, el miedo aparece con frecuencia frente a una prueba, y es el pequeño hombre bala el que deja una estela de coraje en su porfiado recorrido después de negarse a renunciar a la prueba.

Coraje también demuestra el gato Sietevidas en la obra homónima, insistiendo en salir a recorrer el mundo pese a la resistencia y las redes que le teje su dueña para retenerlo. En realidad, en *Sietevidas*³³ se cambian todos los cuentos. Los cuentos que su amiga le ha contado son con moralejas de advertencia a los peligros del mundo de afuera, una especie de “mirá lo que puede pasar”, etcétera, que el gato modifica con finales de encuentro, aventura, emoción, y un jugarse por la vida que lo enriquece.

El miedo al rey, que es el poder establecido, es desafiado cuando la vida de un amigo corre peligro, en *El dueño del cuento*, lo que significa la capacidad de asumir una conducta adulta, madura y responsable.

Muchos y distintos miedos aparecen y son superados en *Vivitos y Coleando I, II y III*, y en *Locos re cuerdos*, en las situaciones que viven los payasos, y que una vez superadas les permiten sincerarse entre sí, tomar una valija para viajar a lo desconocido, expresar sus sentimientos, y hasta pedir perdón.

Roblecito, en *Mi bello dragón*, supera sus miedos y está dispuesto a enfrentar a la terrible bestia en un combate. La decisión lo hace crecer, ganar confianza en sí mismo y madurar, independientemente de lo que resulta luego el dragón, que para nada es feroz. Aquí también, el humor de Enrique Pinti señala con cierta picardía un hecho muy cierto, y es que los mayores miedos están en la fantasía y suelen disolverse solos cuando se los mira de cerca.

Miedo a sus propios sentimientos y a su capacidad de hacer daño tiene el niño de *Yo así no juego más*, y la conciencia de este miedo le hace rechazar la situación.

Zoquete, en *El molinete*, tiene miedo del ñandutero, pero no se doblega, y alcanza la energía para desprenderse.

Gamuza tiene mucho miedo en casa del mago, pero también lo supera, tratando de ayudar a los dos personajes que allí viven.

Fenelón tiene miedo y se abandona a él, pero los recuerdos de sus antepasados parecen llevarlo por un camino de coraje, hasta que al final él mismo lucha contra la desilusión y los temores, y, ya cambiado y maduro, decide hacer lo que siente y enfrentar a quienes quieren impedirlo.

En *Mucho chucho*, una interesante historia de López Castell, el príncipe miedoso es atormentado por un gran visir que le quiere quitar el reino. El amor de una maga lo ayudará a enfrentar al dragón y descubrir la verdad, recuperando su coraje.

Miedos son también los que sienten los niños en la escuela cuando les dicen que *Saquen una hoja*.

Muchos miedos tienen los chicos de *Caídos del mapa* en sus dramatizaciones en el sótano de la escuela, pero en este caso las acciones que podrían significar expiación o catarsis no logran concluir de manera que produzcan cambios, a la vista, delante del espectador.³⁴

Hansel y Gretel tienen miedo, y consiguen valor para resistir, y ella, para fraguar un engaño que salva al hermano.

En todos estos casos, aunque el protagonista se enfrente con algo aparentemente tan pequeño como saltar una hojita de pasto (como en *Huevito de ida y vuelta*), o tan grande como el peligro de muerte (como en *Mucho chucho*) lo que importa es cómo lo resuelve (si con su propio esfuerzo o con mucha ayuda, o mágicamente), cuánto le cuesta y qué cambios le produce.

Por ejemplo, en *Grande brigada!!!* interpretado por el elenco de Brigada Cola, es convincente el riesgo que los protagonistas corren para vencer poderes malignos. Pero pierde fuerza comunicativa, en una historia bien llevada sobre el escenario y de veras atrayente, pese a su limitación artística, al no evidenciar ningún cambio personal o grupal profundo en sus personajes.

Existe otra clase de miedo: el temor de los realizadores a hacer que los chicos sientan miedo vicario desde la platea, lo que sería lógico, y esto llegue a disgustar a algunos adultos (como en el caso de *Oz*).³⁵ Esto solo puede ocurrir si realmente son (los creadores) incapaces de resolver en la ficción el problema una vez planteado, mezclado, tal vez con una resistencia a ofrecer soluciones, por temor a parecer facilistas.³⁶ Pero ese prurito también puede interpretarse como un no compromiso.

b. Obstáculos y fuentes del coraje

¿Qué es lo que se opone al crecimiento, y dónde se encuentra el coraje?

En *Sietevidas*, la aparente sobreprotección de Silvia, hace que ella trate de impedir el viaje de Sietevidas mediante el recurso de contarle cuentos. Sabe que estos ejercen una gran seducción sobre Sietevidas, pero llega a un punto donde el gato no se deja retener más. Entonces ella confiesa sus propios miedos. Sietevidas encuentra en los mismos cuentos el coraje para aventurarse, e insta a su dueña a que haga lo mismo.

A Zoquete, lo retiene su *titiripapá*, y son el amor de Susana

Calceñín y sus ganas de conocer otros mundos lo que le permite despegar.

Tomasa est enojada y es orgullosa, pero la soledad y muchos errores cometidos la llevan a admitir que ha estado equivocada, y junta fuerzas para retornar al hormiguero y pedir perdón.

Fenelón se ha dejado vencer por el desaliento, y deberá admitir que pertenece a una estirpe valiente para encontrar las fuerzas que le permitan luchar por el cambio.

Siempre hay algo, una especie de bisagra donde el motivo choca contra algo importante y se produce el cambio.

En muchas otras ocasiones este equilibrio no est logrado, el cambio no est justificado por una tensión interna de la obra y, aunque declarado, no convence.

Tema 3. Iniciación a conductas familiares y conductas sociales de convivencia.

a. Cosas de la escuela

Cuando la temática en una obra de teatro se refiere a asuntos de la convivencia en la escuela, es evidente que se est buscando situar a los protagonistas en el medio más conocido de los espectadores, all donde los chicos desarrollan sus primeras acciones sociales y sus primeras reacciones hacia el otro que no sea su familia, y empiezan a labrar una identidad. Lógicamente, en el curso de los años las características de estos lugares va cambiando mucho, y algunos espectáculos quedan como atrapados en el tiempo, mientras otros tienen un núcleo argumental y un desarrollo de personajes que permite la continuidad, con la ayuda de algunas adaptaciones. Esto, para los adultos no es tan evidente, pero los chicos a veces perciben los detalles y les dan importancia, o sea que a veces se resienten si no son adecuadamente *copiados*.³⁷

De todos modos, este tema, muy rico, no parece ser fácil para una creación teatral. Los adultos quedamos afuera de este lugar, es muy privado

de los niños y de quienes interactúan con ellos, sus maestros, que a la vez son protagonistas de muchas situaciones, o estn demasiado inmersos en ellas.

Caidos del mapa, de María Inés Falconi se ocupa de chicos de sexto grado, que al escapar de la clase y esconderse en el sótano de la escuela, dramatizan en sus juegos y conversaciones las cosas que les pasan o pasan en sus hogares, y en la escuela. De alguna manera, además de recrear los problemas, proyectan y deben enfrentar sus prejuicios, sus temores, sus complejos y cosas que suceden en sus hogares. En general los chicos espectadores se interesan mucho, encuentran los puntos de identificación y de proyección.

Pero la historia no ahonda lo suficiente en un tema en particular como para expresarlo y dejar algunas puntas hacia una manera de encontrar la salida. En realidad, los personajes quedan atrapados en su propio juego, y enfrentándose a un principio de revelación de su responsabilidad con respecto a las consecuencias. Aunque uno puede anticipar que ninguno será el mismo al salir, ya que se han visto con sus fantasmas y sus sombras, no hay herramientas que emanen de la obra para decirles qué pasos pueden intentar para resolver su relación con los demonios que se soltaron.³⁸

El objetivo principal parecería ser un mensaje para los adultos. Algo así como: “Miren lo que les pasa a estos chicos, mucho es responsabilidad de ustedes, y ustedes no hacen nada”.

De todos modos, a los chicos les hace bien que estas situaciones se expresen, que sean reconocidas como algo que pasa, que no sean negadas. Aunque en cierto modo resulte un acto demasiado cauteloso, quedarse all, no decir nada más. Algo similar ocurre en *Saquen una hoja*, de Héctor Presa.

El Nuevo, de María Inés Falconi, en cambio, se ciñe a un solo conflicto, lo desarrolla en profundidad y le busca una salida desde los protagonistas.³⁹

b. Cosas del hogar y la familia

Los conflictos familiares de los que los chicos son protagonistas o víctimas rara vez entran al teatro para niños por la puerta principal. Sin embargo, en los cuentos tradicionales estuvieron siempre: las hijas que

sufren los celos de las madrastras y el maltrato, envidia y celos de las hermanastras o el abandono de los padres, la discriminación de los padres entre los hermanos, rivalidades entre hermanos o incidencia de problemas sociales en el hogar, son temas de *Cenicienta*, *Blancanieves*, *Hansel y Gretel*, *Piel de Asno*, *la Sirenita*, e incluso *El Gato con botas*. En cambio en las obras modernas este tipo de conflictos se evitan cuidadosamente, o se plantean como parábolas para dar una enseñanza psicopedagógica. Esto, generalmente, traba el desarrollo del ritmo teatral y la expresión dramática.⁴⁰

Yo así no juego más, si bien tiene ciertos momentos interesantes que dependen en mucho de la maestría del intérprete, invita al espectador a acompañar a un chico en sus juegos solitarios en su cuarto, y ser testigo de su inevitable evolución hacia la violencia. Es evidente desde el espectáculo que la violencia del protagonista hacia su amigo es un reflejo de la violencia que recibe cotidianamente en su hogar, las pequeñas y grandes injusticias de los adultos, la agresión inconsciente de su hermanito menor. Pero el espectáculo lo deja allí, cuando grita ¡basta! Se puede decir que es una advertencia para el adulto. (El protagonista grita “basta” pero el niño de la platea no sabe, no puede saber mucho qué hacer con eso. Falta llevar la acción un poco más allá, y mostrar cómo se aplica ese “basta”.) La otra dificultad de este espectáculo es que, como se trata de una interpretación casi unipersonal, y el protagonista es un niño, se necesita de un actor muy especial, que dé imagen de niño sin mostrarse como un adulto tonto. Tampoco es muy posible trasladarlo a una edad adolescente (más factible de encarar desde el físico de un actor) porque la problemática reflejada en esos juegos en el cuarto es de un niño de primaria, de modo que habría que cambiar la historia.

En *Hasta el domingo*, mientras la nena prueba qué es esto de salir con papá solo, y ensaya extorsionar a ambos padres, manipulándolos espontáneamente con un nuevo poder, debemos observar la evolución del padre hacia un papel de papá/mamá exigido por la hija y planteado como solución por el espectáculo, mientras la nena parece disfrutar de la

duplicación de su vida. Aunque en cierto sentido hay un camino hacia un entendimiento, el conflicto se minimiza y las soluciones son paliativos. Este espectáculo envejece rápido en sus detalles, ya que las pautas sociales cambian mucho, y paradójicamente, cada vez se actualiza más como tema, porque situaciones de separación, divorcio, nuevas pareja son cada vez más frecuentes y han pasado a ser consideradas casi como normales por los adultos, mientras los chicos viven diferentes tipos y grados de confusión. Cualquier espectáculo que se acerque a este tema, deberá hacerlo con mucho cuidado, sabiendo lo que propone, y preocupándose de dejar al espectador (al niño) contenido y con algún tipo de recurso para acercarse a su propio conflicto.

En *Nueve meses en un ratito*, acompañamos con el juego dramático al bebé en su gestación y celebramos su nacimiento. Los chicos de la platea pueden recibir alguna información sobre el tema, y si están en la situación de un nuevo embarazo de su madre, comprender algo más de la gestación. No se plantean en este espectáculo problemas de celos, aunque sí están latentes los temores: a lo desconocido, a que si algo sale mal, a la salud de la mamá, a quedar afuera. Lo que sí hace el espectáculo y con una apelación emocional muy bien dosificada, es culminar con el parto y celebrar el éxito de un trabajo y la maravilla de una acción creadora.

En *Tomi*, el muchacho huérfano se comporta naturalmente como integrado a la familia de tía y primo, y ellos a su vez hacia él. Hay celos y disputas con el primo, travesuras y desobediencias que enojan a la tía. Los conflictos se resuelven naturalmente, pero integrados en una historia con sabor a aventura que es la anécdota que da lugar al espectáculo, y que establece un equilibrio dinámico entre la carga emotiva de los conflictos personales y la acción de la aventura.

Blancacienta es una fresca y desenfadada sátira para adolescentes o adultos. En ella se ponen en evidencia sin pudores y con bastante realce como para que la risa sea también catarsis, los estereotipos de los cuentos de hadas, con madrastras malas, madres ambiciosas, hermanas celosas.

Es un espectáculo que aprovecha bien la simbología que le proporciona el cuento de hadas, y juega con cierto desparpajo con los personajes que encarnan arquetipos, sin temor a mostrarlos malos y corruptos, o débiles y tontos, como son en el cuento. Hay un distanciamiento que permite aceptarlo, y a la vez, reconocer íntimamente los aspectos reales que cada uno observe. Una de las virtudes de la pieza es que las cosas están dichas con la acción, y desde el lugar del teatro, se abre el diálogo para parodiar los cuentos, y tomarles en serio algunos de sus planteos temáticos en cuanto a las relaciones más cercanas y personales.

La familia Frankenstein es un caso original, en el que por un lado, las peripecias de una familia de monstruos pueden atraer y atrapar a los chicos en su gusto por el humor negro y al mismo tiempo invitarlos a la reflexión. El problema del libro está en que parece que basta con decirlo. Los conflictos no son mostrados con verdadera intensidad en el escenario, y entonces, la diferencia entre el hijo “normal” y los padres, “monstruosos” no se hace muy evidente, Ni es tampoco claro el camino por el cual los padres cambian y comprenden que deben aceptar a su hijo como es, otro tema interesante en las relaciones de padres e hijos, más allá de las “diferencias”, raciales, de color, de físico, de vocación, temperamento o desarrollo.

c. Cosas de grupos

Todo de a dos. Se trata de un grupo de amigos, y cada uno aprende a su manera la nueva emoción. Con humor, ternura y mucho juego, aparecen los malentendidos y las frustraciones. Los malestares y conflictos provienen de indecisiones, confusiones, errores, nunca de alguna acción voluntaria de un opositor. En ese sentido es algo ingenua, pero los niños se sienten retratados y los padres también y suelen reírse con ganas de sus propias timideces.

La hormiga Tomasa aprende a vivir en grupo, respetando la necesidad de colaborar en lo que es para beneficio de todos. Su viaje la lleva a descubrir su egoísmo cuando se enfrenta con las consecuencias de

su trato a otros amiguitos. Es decir, sale del hormiguero, hace un aprendizaje social en el jardín con otros bichitos y regresa, aportando también su experiencia.

Caídos del mapa utiliza precisamente la relación de grupo, mostrando la competencia, los celos, los contratos, y la presión que el grupo puede ejercer sobre la conducta del más débil, y los factores detonantes de actitudes agresivas.

La leyenda de Robin Hood muestra una acción grupal a favor de un sector social determinado, planteada a través de la amistad de los compañeros del bosque de Sherwood, la solidaridad con los campesinos, y una clara definición de las prioridades éticas.

d. Cosas de la propia historia

Suelen aparecer, aunque no con demasiada frecuencia, temas que afectan la historia personal de un protagonista en su infancia, y que determinan alguna acción que se hace real en el escenario. Es el caso de *Tomí*, en su relación con la amiguita marginada, o *Juan Calle*, el niño de la calle que duerme en la entrada de una mansión, *Gamuza*, la joven lustrabotas que quiere aprender magia, *La travesía de Manuela*, la nena que es explotada por sus dones de clarividencia, por sus padres y por la televisión, *Pulgarcito*, el niño diferente, por su tamaño, o *Fenelón*, el payaso que no quiere ser condenado a barrer el circo.

Estos héroes buscan solucionar sobre todo un problema de identidad, un conflicto con la realidad, e indagan en su presente y en su pasado por las claves. O no lo hacen, y las consecuencias los atropellan.

En general, estas obras son muy interesantes y ricas para aportar a la platea infantil un apoyo, una inquietud e incluso respuestas a las preguntas de quién soy y cómo, que los chicos se hacen, o no, pero en algún momento se harán. La diferencia entre unas y otras ficciones está en que, pese a que el conflicto aparece (y eso puede hacerlas interesantes) en algunas está justificado y contenido por el desarrollo de la historia, y en otras, no: queda demasiado abierto.⁴¹

Por ejemplo: Fenelón, en *Ilusiones y porfías*, aunque lo experimenta como una experiencia dolorosa, está determinado a conocer su historia. En la conducta de sus antepasados encuentra una afirmación para seguir siendo lo que es.

Manuela, en su deseo solidario de ayudar a un niño, hace frente a quienes pretenden explotarla, y puede tomar decisiones.

Gamuza, en su deseo de ayudar a otros, su valor para hacer preguntas, y sus fuertes ganas de aprender, va descubriendo lo que es y lo que puede, y aprende a sentirse bien con lo que logra.

Pulgarcito, que en realidad nunca parece haberse sentido inferior pese a su tamaño, demuestra su ingenio, y su enorme capacidad de ayudar a otros, burlando al malo.

Tomí no tiene mayores problemas, pero es amigo de chicos que sí los tienen. Por otra parte, criado por su abuela sin sus padres, está en desventaja con relación a su primo, que cumple la función de adversario. Pero, por cariño y lealtad a su amiga, es capaz de desafiar al primo poderoso y además, resolver un misterio. Una linda historia donde los problemas y sus posibles soluciones están al nivel de los chicos.

Un caso diferente es *Juan Calle*, que busca ayudarse y ayudar a su madre, y cae en el enredo de las maquinaciones y promesas del Señor rico, y se pierde a sí mismo, negándose a sus amigos, y perdiendo en la carrera por llegar a sus seres queridos. En esta historia, el protagonista Juan no sabe de qué otra manera luchar, y la platea no percibe una orientación para ayudar a Juan o a los Juanes de la realidad. El camino parece ser sin salida. ¿Es así para las nuevas generaciones? ¿No son ellas las que pueden cambiar las cosas? ¿O el espectáculo intenta que todos, grandes y chicos miremos a este chico de la calle como un ser atrapado en una realidad que lo derrota, que no es la nuestra aunque está a nuestras puertas, sin sugerirnos la manera de tener éxito, escapar o redimirse?

Tema 4. Iniciación en temas de ética, solidaridad, consideración hacia los demás, renunciamento.⁴²

Muchos espectáculos para los chicos muestran actos de heroísmo, generosidad, momentos de cambio, arrepentimiento, como una transformación de los personajes en un momento crítico clave. Esta fórmula suele resultar bastante eficaz, y tiene, además de la convicción verosímil del libro, esta nota de esperanza y comprensión de las debilidades del otro que es muy cercana a los niños, conscientes de sus propias fallas, y de sus muchas ganas de arreglar las cosas.

a. Ser generosos y renunciar a los bienes propios

Cuando en *El Príncipe feliz*, la golondrina aparece muerta de frío por quedarse a ayudar al Príncipe, y la estatua, despojada de todo su oro, es finalmente arrojada a la basura, se está señalando un acto de desprendimiento, de total caridad y compasión por el otro, hasta el sacrificio. Un final nada satisfactorio que necesitaba otras compensaciones. La solución fue colocar en el cielo a la golondrina y al Príncipe, felices y enamorados. Se apela al romanticismo, sentimiento muy potente en los niños.

En *Mi amor es un colador*, Toto va dejando una estela de actos buenos y gente agradecida mientras la perrita lo busca. Es generoso y solidario, lo interesante en la obra es que no se lo dice, sino que se lo muestra por sus acciones que son descubiertas por la perrita a medida que procura encontrarlo.

b. Elegir la solidaridad y el bien común

Tomasa, que es egoísta, se encuentra con la vaquita de San Antonio y abusa de su generosidad, pero luego se arrepiente, y aprende a compartir. La experiencia la cambia, porque se da cuenta de que lastimó a su amiga.

Robin Hood y su banda se plantean la solidaridad con el pueblo oprimido, la generosidad en compartir lo que obtienen y una ética que les impide cruzarse de brazos ante la injusticia. Reaccionan y encuentran apoyo popular.

Guillermo Tell es un ejemplo similar.

c. Ser valientes y persistir en la acción elegida

En *El hombrecito del azulejo*, el duende enfrenta y engaña a la Muerte, para salvar a su amigo, sabiendo que se expone a ser destruido. En *La planta de Bartolo*, el protagonista rechaza un regalo muy tentador para esforzarse por salvar su planta de cuadernos y seguir ayudando a los chicos de la escuela. En *El dueño del cuento*, el perrito Rito elige arriesgarse a ser capturado antes que renunciar a su derecho a cantar, o abandonar a su amigo el pollito.

d. Los “diferentes”

Es evidente que el tema de la integración de aquellos que son “diferentes” debe ser tratado con los chicos, pero importa mucho que no resulte forzado cuando es elegido a priori, aunque se busque un relato o imaginario conocido para abordarlo como espectáculo teatral.

Esa empresa tiene muchas exigencias. Por un lado todo lo relacionado con el tema, donde se debe lograr un delicado y exacto equilibrio. Por otra parte, respetando el arte del teatro, su poesía, su ritmo, su dramaturgia.

Cyrano de Bergerac, gran espadachín y poeta, tiene una nariz enorme. Por esa nariz es agresivo y sobresale en otros dones. Por esa nariz cree que Roxana no lo ama, y ayuda a Cristian a cortejarla. Habrá un momento en que Cristian le diga a Cyrano: “Ella está enamorada de tu alma”, y renuncie incluso a su propia vida. El “diferente” es realmente el privilegiado, el amado, el hábil, el valiente, el del alma bella. Y sin embargo, muere sin poder disfrutar del amor de su enamorada, porque ha guardado el secreto de sus cartas: en este caso especial, el orgullo de Cyrano impide la felicidad de Roxana y sacrifica a Cristian. Pero eso es la novela de Rostand. Una versión libre puede superar esa interpretación y trabajar otros aspectos de la integración.

Otro “diferente” es Franky, en *Frankenstein, el monstruito*. En este espectáculo aparece como inútil todo intento de solucionar la creación de un monstruo con sensibilidad humana, planteando interrogantes con

respecto a la manipulación genética, la clonación, etcétera. Franky, por más que descubra y aprenda ciertas cosas, y tenga sentimientos, no puede dejar de ser lo que es, y regresa a la nada.

Es un interesante alegato ecológico, ya que la diferencia la provoca el hombre jugando con fuerzas que no sabe controlar. También en los chicos puede hacerles reflexionar sobre animales tomados y colocados fuera de su contexto natural, esperando de ellos conductas que no les son naturales. El espectáculo hace impacto precisamente porque es un buen trabajo teatral, con buenas escenas para la acción y el diálogo, cortes de humor, y buena estética de puesta. La aparición de dos niños vecinos parecidos a los protagonistas, y la sugerencia de que todo fue un sueño, es un cierre que conforma, sin quitarle la fuerza realista que tuvo el conflicto.

También es diferente Manuela, la nena que tiene poderes. En este caso, todos desean explotarla, como frecuentemente ocurre en la realidad con los niños especialmente dotados. La defensa de Manuela llega después de una travesía, en la que ella puede elegir, y buscar donde ser aceptada. Es una obra interesante, que aporta muchos elementos para un estudio en profundidad, y que sería valioso que se rescatara en forma de novela.

Algunos “diferentes” que aparecen como personajes de los cuentos figuran como personas hechizadas que han sido condenadas por una acción mágica adversa; como en *La bella y la bestia*, *El príncipe sapo*, gigantes y enanos. En los cuentos de maravilla, quien llega a percibir la profunda humanidad en estos seres con apariencia animal o monstruosa y llega a amarlos, recibe en recompensa una participación en las virtudes y la magia prisioneras en el hechizo. Generalmente, el acto de expresión de amor es el que rompe el hechizo y devuelve al diferente a su verdadera humanidad.

Tema 5. Iniciación a conceptos y vivencias de estética, fantasía, humor, poesía y juego.

El teatro, como experiencia de los sentidos y las emociones, con planteos para reflexionar mediante historias que son vividas en forma vicaria, puede

enseñar mucho sobre poesía, música, arte visual, destreza, movimiento.

El teatro, especialmente el dedicado a los niños, evoluciona influido por las pantallas, chica y grande, y la computadora. La historia es contada con más frecuencia, a través de imágenes mostradas y sugeridas, los tiempos se vuelven más frenéticos. Se avanza en el uso de nuevas tecnologías, en una estética apoyada en el, a mi parecer erróneo, concepto de que iremos más mansamente al teatro si esperamos encontrar aquello a lo que nos estamos acostumbrando. Con los niños esto podría resultar de preocupación, porque si no tienen el recuerdo de otro tipo de teatro, lo desconocerán totalmente. Se lo perderán. Pero los cambios se producen porque es la moda, es lo que los jóvenes realizadores hacen, y se supone que es lo que va a convocar mejor al público desde ese lugar de la experiencia conocida, a lo nuevo, asombroso, espectacular.

Antes que los sentimientos, las relaciones, la emoción más íntima, la verdad sobre los afectos y las rupturas, se busca el asombro, el deslumbramiento, el impacto visual.

Últimamente, después de una época en que los efectos especiales ocuparon un lugar importante en las grandes producciones, se ha pasado a dar preferencia al trabajo circense, acompañado de luz y sonido.

Consecuentemente, esto también afecta al texto; muchas veces, solamente es un breve guión, una pista, no hay un relato, sino solamente impresiones, efectos.

La actuación vuelve a ser prioritaria, pero no ya tanto en la comunicación y el diálogo: se transforma en un juego veloz, los actores deben ser bailarines, acróbatas, mimos. En lugar de decir textos, cantan bailan y dibujan con su cuerpo en el espacio. Las palabras están dejando el lugar a la imagen lograda por recursos electrónicos. Y como es fácil deducir, en todo este cambio, hay poco lugar para la poesía literaria, poco espacio para mostrar emociones, verbalizarlas y profundizarlas.

No quiere esto decir que no entendemos la poesía que puede emanar de imágenes notablemente bellas, de juegos sutiles de

movimiento, música y objetos, lo que tal vez quisiéramos puntualizar es que hay un lugar donde nada reemplaza a la palabra, cuando se hace necesario pasar a la reflexión o a ponerle nombre a los sentimientos.

a. El silencio, la palabra y la elocuencia de la imagen

Los chicos son bien capaces de disfrutar de la belleza del arte sin necesidad de animación, explicaciones o morisquetas.

La cuestión en todos los casos es lograr el ritmo, ese equilibrio entre lo dicho y lo no dicho, entre la acción y el gesto, entre las imágenes y su contenido, entre la música y la palabra o su ausencia, equilibrio en el que juegan importantes papeles los colores, las formas, la luz.

Cuando el lenguaje teatral es manejado como una partitura en su totalidad, la experimentación de la belleza, el placer de degustar algo bien hecho que halaga los sentidos es tan formativo e importante como un profundo mensaje.

Fue un placer ver una nena de tres años deslumbrada por la puesta de *El Martín Fierro* de La Banda de la Risa en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín, cuyo texto no podía entender, pero seguía captada por la belleza visual y una dinámica sin pausas, y a chicos de todas las edades disfrutando como en trance de un espectáculo de teatro de sombras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi.⁴³

Mixtratos es un grupo de mimos músicos y bailarines que prepararon un espectáculo llamado *Pantomimas* para los niños. En los tres cuadros que lo integran hay juego, búsqueda, una especie de zaga narrada, alusiones simples y sugestivas. Eran tres *clowns* que con sus movimientos dibujaban historias. Ese tipo de trabajo exige una gran concentración del público, y sin embargo, logra el silencio y la interpretación.

Algo similar pero en un plano menos intelectual ocurre con *Ding, dong clown*, premiada en el II Festival Metropolitano de Espectáculos para Niños. Una pequeña joya en la que una muñeca cobra vida frente a su dueño y se arma una historia de amor. El humor, el juego y la ternura

brotan del movimiento, que va armando las distintas imágenes.

En *Acálavuelta*, de El Tendedero, un espectáculo de títeres de Roberto Docampo, las distintas secuencias cintadas por los títeres se suceden a medida que el tendedero gira. Toda la historia parte de una relación entre el titiritero y el muñeco que encara el protagonista. Y si bien el muñeco es una cara pintada sobre una bochita de telgopor, la gente suele exclamar: “mirá como lo mira” “mirá qué cara le pone”.

Gerardo Hochman, y su grupo integrado por actores, acróbatas y bailarines, se especializa en montar espectáculos circenses con una depurada estética de ballet. Uno de ellos, *En órbita*, recrea un ámbito galáctico con esferas y anillos que giran y hombres y mujeres que pasan de uno a otro trapecio en una especie de danza vertical. Prácticamente no se pronuncian palabras, pero el juego de las formas, los colores y el movimiento, deslumbran.

El Redondel es otro grupo que se dedica a transmitir imágenes y sensaciones con el movimiento y la acción corporal. Y el juego con los objetos no solamente es muy creativo, sino que logra momentos de mucho humor. Las bailarinas, caracterizadas, se relacionan con objetos (globos, pelotas, bastones, anillos inflables) y van armando distintos significados con las escenas que crean. Uno de sus espectáculos, *Hechizadas*, por ejemplo, presenta tres brujitas capaces de dar vuelta el espacio en fascinantes secuencias de un ritmo de cajita de música. En estos casos, la sincronización con la banda sonora es muy importante.

Granadina, de Daniel Casablanca, con textos de Federico García Lorca, utiliza magistralmente la poesía en una acción teatral paralela, con músicos en vivo, donde el humor y la emoción por el sonido de la palabra se combinan con la danza y una sencilla y tierna historia.

b. La música y el humor

Varios espectáculos se han propuesto compartir con los chicos experiencias con la música. Interesa acá referirse a aquellos que trascienden una mera función didáctica, o un recital, y han encontrado una estructura teatral para expresarse.

Distintas versiones de obras de María Elena Walsh, han buscado con mayor y menor éxito combinar la imagen y el gesto con la música y los textos. La versión de María Ester Fernández, de *Canciones para mirar*, con vestuario de Magda Banach encontró un código para transmitir a los chicos, mediante el juego entre dos actores que cantan muy bien y se desempeñan con gran simpatía, y los sugestivos trajes que cada tanto cambian, una síntesis muy equilibrada, en armonía con el tono intimista que requiere el público de corta edad, y la ingenua picardía de las palabras de la Walsh.⁴⁴

Dale que te canto, de Santiago Doria, comparte canciones populares mediante un simple recurso: un coro que ensaya, y una señora algo despistada que se entromete. El juego actoral es bueno, hay humor, el disparate convence y se canta bien. Sin otra pretensión que pasar un buen rato recordando rondas infantiles, logra su propósito.

El conjunto Cuatro Vientos es autor de varios recitales humorísticos. Combinan un buen profesionalismo como intérpretes de instrumentos para vientos, con verdaderas condiciones histriónicas. El espectáculo *Los Cuatro Vientos y el saxo mágico*, premiado en el Certamen Metropolitano de Espectáculos Para Niños, combina una historia de ciencia ficción y aventuras con la música de los saxos. Los intérpretes viajan por el tiempo a rescatar el saxo mágico y después de enfrentar muchos peligros vencen a los enemigos de la música. La acción transcurre en un hipotético tiempo futuro. En este caso interesa señalar que pese a que se utilizan recursos que están más en vigencia, el peso de una buena historia es indiscutible. La historia plantea una aventura fantástica con un buen uso de los códigos teatrales: actuación, escenografía, vestuario, coreografías, ritmo y juego. El texto es simple pero exacto, y la música es protagonista de manera natural.

Esta combinación de música, humor, actuación y textos convincentes en hermosas canciones girando necesariamente alrededor de un hilo conductor, es la esencia de la mayoría de los espectáculos de Hugo Midón,⁴⁵ en los que el disfrute y la gratificación vienen por divertirse con un juego coherente, en el que se tiene una participación vicaria, y en el que los sentidos han sido halagados al mejor nivel.⁴⁶

c. Belleza plástica

En el curso de estas décadas, se han podido disfrutar espectáculos de enorme presencia visual: grandes muñecos, vestuarios fascinantes, juegos increíbles con las luces, pantallas que se atraviesan, personajes y objetos que suben y bajan desde distintos espacios del escenario con diversos mecanismos. En general se trata de producciones costosas, que solamente los grandes emprendimientos comerciales pueden encarar. E, inevitablemente, sin la actuación y el ritmo adecuados, algunos han fracasado.⁴⁷ El teatro es básicamente acción, aun lo bello para mirar debe estar integrado en un movimiento, tanto visual como interno. Tienen que *pasar* cosas para que sea teatro.

Cenicientas de lujosos vestuarios y decorados, deslumbrantes Bellas Durmientes y Blancanieves han aburrido a más de una platea por sus fallas actorales o de texto o de ritmo.

Obras más ambiciosas en el mejor sentido y mejor preparadas han pagado el alto precio de esta dificultad. Como *Un día en la selva*, de Roberto Docampo, sobre cuentos de Horacio Quiroga, bellísimo teatro de transparencias, que no encontró el camino para interesar a la audiencia infantil, porque la misma complejidad de la técnica la hace lenta, y no se utilizan otros códigos para mejorar su ritmo, ni se cuenta con la sugestión de un uso ingenioso y teatral del texto o del silencio para seguir contando con la pausa (como por ejemplo hace *La Bella y la Bestia*).

Muchas veces, cuando se combina teatro negro con actuación ocurre que las dificultades que implica la manipulación en teatro negro hacen que, a pesar de su encanto, el espectáculo aburra, porque traba el desarrollo del relato. Generalmente las técnicas complejas suelen ser engorrosas y trabar la acción, y se necesita una gran producción y muy buen conocimiento de la dirección de escena, y concepto del ritmo, para compensar sus efectos y permitir que luzcan los productos sin traicionar el objetivo esencial.

Esto vuelve a apuntar a un problema esencial del teatro para niños:

la subestimación. La falta de respaldo económico se suma a la incompetencia, la audacia, la omnipotencia de aquellos que se lanzan a escribir, musicalizar, actuar o dirigir un espectáculo, sin tener nociones, porque total es para chicos, o porque tienen ganas de probar, aunque no sepan nada del tema, tal vez porque se sienten cercanos como escritores, maestros, psicopedagogos, o, simplemente padres o tíos.

d. El ritmo interior de la obra

Hay otro tipo de belleza, que no se muestra en los grandes despliegues, que no se ve en forma inmediata, pero que se va construyendo a medida que la obra se desarrolla. Está en la poesía del texto, en los silencios intencionales, en un contenido que se va desenvolviendo paso a paso, sin tregua a través de los incontables detalles que construyen cada acción. Esto ocurre cuando la obra tiene algo que contar y el director sabe cómo exactamente lo va a ir mostrando mediante la acción. Todo lo demás concurre a ese momento de revelación. Y el espectador percibe ese uso de los códigos del teatro y se va entregando con placer a su juego, expone sus emociones y se deja llevar confiado por un camino que es una aventura. Quien construye el espectáculo con conciencia de este hecho, necesita invertir todo su profesionalismo y todo su compromiso ético.

El niño es un espectador abierto, ingenuo, vulnerable. No se lo puede (no se lo debe) emocionar con golpes bajos, llevarlo a extremos de suspenso y luego soltarlo sin respuestas ni red. En cambio es evidente y probado que cuando la obra tiene un ritmo propio bien logrado, la historia parece florecer y la atención absorta, las risas o algún otro gesto espontáneo van marcando sus momentos hasta que todos llegan a puerto.

Entre los espectáculos que a mi entender responden a estas características, hay muchos para citar, y algunas de las críticas que figuran en este trabajo los describen.

Pero mi intención no es aquí hacer un listado exhaustivo sino

mostrar en algunos de ellos de qué manera se ha cumplido ese objetivo, aunque mucho de esto se ha señalado en los análisis.

Buenos días su fantasía, de Osvaldo y Hugo Maggi, interpretado por Osvaldo Maggi y dirigido por Hugo Maggi, fue uno de los primeros espectáculos para niños en los que pude ver un trabajo muy completo de mimo y *clown*, una invitación a la fantasía desde el juego, el humor y la ingenua picardía del payaso.⁴⁸ Un espectáculo con muchos silencios, que parecía esperarme a mí a que encontrara un eco interior. Con la sola compañía de su valija, Osvaldo Maggi fascinaba a la platea que seguía a ese hombrecito en el drama de superar sus temores y su timidez y animarse a jugar en el escenario. Poco a poco historias y personajes fueron apareciendo, y el final arranca aplausos espontáneos y solidarios.⁴⁹

La morisqueta cantacleta de Hugo Maggi, un espectáculo de puro humor y absurdo, interpretada por el grupo rosarino Los Mamelli, también resultó una sorpresa regocijante, por el humor, el nivel profesional de los actores, y un libro de impecable ritmo.

Todo de a dos, de Manuel González Gil, a cargo del grupo Catarsis, es un espectáculo en formato de comedia musical que va llevando adelante, como ya dijimos, una historia de amor entre niños de escuela primaria, con mucho humor, con ternura, con ingenuidad. Cada nueva comprensión de estas relaciones y sentimientos tan frescos, da paso a más diálogos, coreografías y canciones. Los textos de las canciones cuentan cómo se sienten los chicos en las distintas situaciones. Un acierto me pareció *El rock de los consejos*.⁵⁰

*Pinocho*⁵¹ y *Quijote*, ambas obras del grupo Libertablas, *El Martín Fierro*, por la Banda de la Risa, *Granadina*, con textos de García Lorca,⁵² *Robinson Crusoe...el mar*, de González Gil y Carlos de Urquiza, son muestras, entre muchas otras, de lo que ocurre cuando se logra llevar a un espectáculo teatral de no más de una hora, un texto que de por sí es emblemático, bello, y extenso.

El teatro permite ofrecer a los espectadores algunas pistas de la interpretación de esos textos, mediante otros códigos que reemplazan o

complementan la palabra: la imagen, la acción, el movimiento, la música, lo que se destaca y lo que se deja, todo habla en nombre de una obra que pasó por el autor y el director, y tiene algo que decirle al público. Se suele tener resistencia a provocar emociones, por temor a ser acusados de golpes bajos (esos de los que abusan las producciones comerciales).⁵³

Un caso distinto, por ejemplo ha ocurrido con las diversas versiones de *El Principito*,⁵⁴ que en general han resultado poco capaces de captar realmente a los niños. A mí entender esto ha pasado por la dificultad que plantea un texto muy amado y muy significativo para los adultos, cuyos lectores no podrían soportar un cambio, o que tal o cual frase no se mencionara, y del que muchos párrafos han sido memorizados y convertido en especie de proverbios, casi como un texto sagrado. La obra, al volcarse al teatro, demasiado atada a textos extensos, con poca acción explícita, aún no ha encontrado la versión teatral capaz de *mostrar* en escena su intensa acción interior y la potencia del personaje que está relatando una experiencia.⁵⁵ Creo que en este caso, se pierde precisamente el ritmo de la obra, porque no se lo ha experimentado genuinamente. La falta de libertad en relación al texto ata al autor y deforma el guión.

En *El molinete*,⁵⁶ en *Mi amor es un colador*,⁵⁷ en *El dueño del cuento*,⁵⁸ *Lucinda la gauchita*, *Mis cajas*, *Teatro Chupete*⁵⁹ hay una tensión interior dada por una parte por los personajes que son atractivos, fuertes, bien delineados, y muy simpáticos especialmente capaces de provocar una identificación solidaria, pero también porque la historia presenta conflictos que importan y fluye hacia complicaciones y resoluciones manteniendo esa tensión interna que no suelta al espectador. Hay un buen juego de las emociones, que surgen a través de lo que les ocurre a los personajes, del humor, de sentimientos de justicia, de romanticismo. Volvemos a dos elementos clave, los personajes y la historia, que cuando son auténticos producen la verdadera identificación. En estos casos, las emociones son válidas, están contenidas y conducen a una catarsis final satisfactoria.

*Huesito Caracú*⁶⁰ y *El Nuevo*⁶¹ narran historias de tipo realista, en un caso con código de comedia musical, mucho juego y humor y en el otro

con casi espartana sencillez, apoyándose en el texto y la actuación. Pero ambos espectáculos mantienen el ritmo de la historia que cuentan, y que despierta sentimientos de identificación solidaria, con personajes muy creíbles, el sentido de justicia perfectamente convocado, valores éticos como la amistad, la lealtad, incluso la vergüenza por el error cometido, expuestos con sencillez y credibilidad. En estos espectáculos, la historia sin baches, la actuación convincente y el texto con una economía perfecta, logran su objetivo de entretener, conmover y hacer que el público deje la sala cambiado.

Cyrano de Bergerac,⁶² en la versión de Claudio Hochman, es un caso especial, digno de destacar por la excelente ejecución de la estética elegida. El libro de Rostand se va perfilando en algunas escenas actuadas por artistas de distintas técnicas teatrales. La historia de Cyrano se cuenta, algunos textos especialmente bellos se dicen, pero en realidad lo que interesa es la acción que se desarrolla por las relaciones entre los distintos conjuntos que quieren representar el espectáculo en una plaza, una acción que cuenta una historia sin contarla y que es un verdadero homenaje al teatro y los artistas. Los chicos se encuentran, dentro de un marco de mucho humor, con las necesidades y sentimientos de distintas personas que tratan de ponerse de acuerdo, que comprenden que deben dejar de lado sus prejuicios para poder llegar a un acuerdo. La resolución es emotiva, satisfactoria y eficaz.

Belinda lava lindo es una especie de cuento maravilloso de María Inés Falconi. Belinda, con sus lágrimas lava muy bien. De modo que la secuestran y hacen llorar, para explotarla económicamente, y su enamorado se las ingenia para rescatarla. Este cuento, con mucho sabor a aventura, se va desplegando en el escenario y la platea lo sigue interesada. Es decir, están los buenos, un malo muy malo y sus secuaces, amor, ingenuidad y voluntad. Tiene elementos de los cuentos de hadas, algunos son mágicos, como las habilidades de Belinda, pero se trata en realidad de un don que le trae problemas, y requiere del esfuerzo de otros que la quieren y que deben unirse para ayudarla. También es

positiva, y está bien tejida en la trama, la manera en que son desenmascaradas las ambiciones frecuentes en los poderosos, que uno podría tomar como indicio de lo que hacen individuos y empresas para ganar más a costa de los más débiles. El relato está bien equilibrado y allí reside su valor poético. También hay tensión en la historia que hace que el público quiera conocer el desenlace. A los más chicos les resulta fácil seguirlo y pueden entusiasmarse con el conflicto.

La arena y el agua,⁶³ es un espectáculo que cautiva a la platea casi con cautela. Tiene mucho humor, los chicos ríen y disfrutan, pero también posee la fuerza conmovedora de un viaje hacia un cambio interior. Y de parecer muy sencilla, es una obra que emociona y deja pensando. Bastante original en su puesta, uno puede ver a estos cuatro personajes, dos de cada lado de un biombo, afirmando su realidad como única, hasta que uno de ellos, en cada lado, tiene curiosidad por ver lo que hay del otro lado, y hasta tienen el coraje de pasarse. Todo esto con la inevitable aparición de los miedos, los prejuicios y los cambios. Y el descubrimiento final lleva a la conclusión, no dicha, simplemente mostrada, de que el biombo no es necesario y los cambios ayudan a crecer. Es una joyita que por extrañas razones quedó un poco perdida en el montón. Esta obra, con una técnica interesante en la puesta, juego actoral y mucho de comedia del arte, mantiene una tensión constante y aunque es una historia muy simple, está llena de sugerencias que apuntan a temas, conflictos y realidades más complejos.

La historia de un pequeño hombrecito,⁶⁴ sobre un cuento de Barbro Lindgren y adaptada y dirigida por Hugo Álvarez, resultó ser una obra de gran impacto por la profundidad de los sentimientos y conflictos y emociones sugeridas en un trabajo casi sin palabras. Pero tiene una historia, una historia que avanza, llega a una crisis y se resuelve, una historia que circula en un carril de sentimientos profundos llevada por la acción y el gesto. Es otro caso donde la poesía de la sobria economía en los detalles, los silencios, la música, logra crear momentos de profunda comprensión del drama y evocan emociones de manera legítima. Este espectáculo es uno de

esos casos donde se les cuenta a los niños algo triste, que se estira por toda la obra pero que si bien duele, logra redimirse en la acción de los personajes. Si hay lágrimas, son lágrimas válidas.

*Cosas de payasos*⁶⁵ también puede estar en esta selección, en el hecho de que la historia se cuenta con una acción y reacción, entre los personajes, y son los gestos los que van creando la tensión que lleva al conflicto cuya solución debe ser atravesada por el dolor. Como cambiar la piel para crecer.

*Ilusiones y porflas*⁶⁶ va armando una historia con la técnica combinada de la acción actoral y el títere, como recortes del pasado que se unen para explicar un presente, permitiendo que el protagonista que ha hecho un viaje interior para conocer sus raíces, tome una determinación. Viaje que de alguna manera va haciendo el público, fascinado por las imágenes. No solo la fuerza de las imágenes y el dramatismo de los episodios, sino el suspenso creado por una verdad que se va dibujando y que se acumula emocionalmente en el espectador, son factores que van captando a la platea hasta contener la respiración.

El fuego es una leyenda contada con títeres y actores, con sabor a aventura fantástica, con humor, y una solución esperada con suspenso. La platea no solamente se enriquece con escenas e imágenes inolvidables, sino que quiere saber cómo se las arreglarán los héroes para triunfar. El suspenso está dado por el conflicto derivado de esta necesidad del fuego y de cómo los dioses pueden conseguirlo antes de que “el malo” lo robe y utilice su poder para dominar a la gente. En este espectáculo, el uso del espacio fue importante, y en especial la actuación, en la que la acción y el humor se entrelazan. La esencia es una historia simple, llevada a su fin con respeto por la narración.

Muchos otros de los espectáculos analizados en estas páginas y otros que no se incluyeron para no hacer reiterativo el comentario se destacan por haber logrado ese equilibrio, ese ritmo interior que asemeja una partitura, un relojito, algo que empieza y termina con un movimiento exacto, sin perderse en el medio.

Tema 6. Iniciación a conductas sociales masificadas, manipulables, de respuesta condicionada

A la intensa masificación que la televisión tiende a producir en sus espectadores mediante la repetición de imágenes animadas, cuyos modelos son demasiado poderosos precisamente por su proximidad e intimidad cotidiana, se suma la complicidad con el teatro para niños, en una asociación que podría calificarse de híbrida.

Durante vacaciones de invierno aparecen en algunos escenarios de la ciudad de Buenos Aires (y luego hacen sus giras por el interior del país y por América Latina) espectáculos supuestamente teatrales⁶⁷ vinculados con programas televisivos. Sabemos que un público del teatro tiende a ir a lo conocido (necesitan y se procuran alguna referencia: títulos, autores, actrices y actores, *vedettes*) y la demanda por ver *en vivo* a los héroes que han estado en estrecho contacto con los chicos en sus hogares, apoyada fuertemente por los adultos, se convierte en un desafío y una oportunidad para creadores, productores y conductores.

Por supuesto, *en vivo* es una expresión tramposa. Quien aparece en vivo en el teatro es el intérprete, el rostro familiar, que volverá a hacer sobre las tablas las cosas que hizo delante de la cámara.⁶⁸ En general, para que estas producciones tengan éxito (y “éxito” en este caso significa primordialmente “ganancia económica”) las obras tienen ciertos requerimientos y casi podríamos pensar que se ha creado un nuevo género.

Muchas de estas estrategias no pertenecen en exclusividad a espectáculos nacidos en la televisión pero la particular relación del televisor con el niño ha potenciado una dependencia, y es lo que se busca: la dependencia que hace adeptos y fanáticos y generalmente se ceba en ciertas carencias y necesidades emocionales, reales o fomentadas por la publicidad, de la gente joven y de los niños.

Algunas características comunes a los espectáculos que fomentan actitudes de masa

a. Ausencia de imaginarios y pobreza cultural

Es posible que el fuerte apoyo que la pantalla chica le significa a estos productos esté directamente relacionado con el vaciamiento de otros imaginarios. Cuando no hay encuentros sociales, la familia está disgregada, la religión ya no convoca y la fe se ha perdido o es muy débil, los ritos menores se apoderan de áreas de los sentimientos del ser humano. La gente necesita establecer esos lazos, esos vínculos, y cuando no los tiene en forma natural y automática, con frecuencia los va a buscar en poderes reales o supuestos a los que les entrega su sentimiento, sus esperanzas, y hasta su identidad. ¿Cuánto tiempo puede pasarse una mujer, un hombre, un niño, un adolescente, marcando un número que le da permanentemente ocupado, para establecer contacto con ese rostro que tiene en su pantalla, o la voz de la radio, decirle “¡hola!” y tener, por unos segundos, la ilusión de haber sido elegida/o para un premio, o una entrada, o simplemente, escuchado/a?

En el hogar se instala el culto privado, el televisor es el altar doméstico. Pero entonces se necesita la gran fiesta, la misa, la procesión, el encuentro con los otros fieles, la adoración en vivo.⁶⁹

Cuando faltan los verdaderos valores, cuando el arte no ha sido convocado, el teatro se convierte en catedral pagana, y una sumisa y esperanzada feligresía paga el óbolo de una costosa entrada para adorar de cerca a sus dioses menores y a sus ídolos.

Los espectáculos seleccionados para este análisis son pocos, pero suficientes porque protagonizan verdaderos fenómenos de convocatoria, merecen un estudio más profundo, que debería incluir el pensamiento y la condición espiritual de la sociedad que están denunciando con la simple posibilidad de ser y de convocar a los niños.

Los espectadores se encuentran sin defensas ante una peligrosa ideología inmanente, deliberada o no, que se trasmite mediante diversos códigos.⁷⁰

Veamos lo que pasa con algunos casos como *La familia de colores*,

Rejugadísimo, Chiquititas, Power Rangers y Brigada Cola.

b. Solo la superficie

¿Cuáles son esos mensajes que emanan de estos espectáculos y por qué merecen especial atención?

Cuando la señora Reina Reech (directora, productora y principal figura de “La familia de colores” y de “Reina de colores”), dice que “los niños pequeños no pueden seguir una historia sobre el escenario y necesitan el movimiento para ser cautivados”, y actúa en consecuencia incorporando bailes y saltos sobre el escenario, está instalando la superficialidad como dogma, y parte de un prejuicio en cuanto a la condición infantil, que subraya para su conveniencia.

¿Cuál es su interés cuando programa un espectáculo? ¿Que los chicos se enamoren de una historia y la recuerden por mucho tiempo o que chicos y grandes queden ligados a la conductora, internalicen su imagen, recuerden sus canciones y sus frases, que luego repetirá en la pantalla chica, punto de origen y de retorno? A esta conductora no parece interesarle que los niños analicen, se conmuevan y crezcan: le interesa que la quieran, que la admiren, y la sigan. Pone a Los Prepu a saltar en el escenario, baila, canta, y abre un rincón que simula ser su camarín para que las mamás puedan acercarse a fotografiarla cada vez que cambia de atuendo.

Con el clima que se va instalando, desde la actitud y los amables reclamos de la conductora, se da por sentado que lo más lindo es estar todos juntos, que hay que agradecer el regalo de ese *show* “con todo” (aunque “todo” solo signifique las luces, la música fuerte, los bailarines, el vestuario). También se da por sentado que el teatro es una fiesta tumultuosa, que hay que estar atento y acertar con las respuestas que la diosa espera, salir a comprar recuerdos, y regresar otro día. Porque sin importar qué, repetir es importante, imitar es importante.

Siendo el más inocuo de los espectáculos que analizamos en esta sección, a mi criterio su peligrosidad está en esta suerte de iniciación, de entrenamiento a legalizar y ser parte de algo que es un vacío en calidad y sentimientos, y que fomenta la dependencia afectiva y la trivialidad. Porque es como si la identidad de cada uno de los espectadores dependiera de su relación con el personaje

central. El conductor, o personaje central es *dios*, nosotros solo existimos cuando *dios* nos mira y toma nota de nuestra existencia. Y para que nos mire, debemos alabarlo. O al menos mantenerlo contento haciendo lo que nos pide.

Otro ejemplo de esto que estamos señalando, es *Rejugadísimo*.⁷¹ El espectáculo fue puesto en el teatro a partir del programa de TV *Jugate conmigo*.

A diferencia del programa que se emitió por la TV que consistía principalmente en juegos y competencias por premios, en el estudio y frente a las cámaras, para el espectáculo teatral la autora puso en el escenario tres parejas de jóvenes cantantes y bailarines que la acompañaban en el programa. A manera de *show* musical, estos chicos cantaban y bailaban; el tema permanente era la seducción. “Si me quiere o no, que estoy enojada o enojado, que si quiere a otro o a otra me voy a vengar, que lo que me hacen sentir sus palabras, sus manos, su piel, sus besos...”.

Esta constante erotización a partir de las canciones, se acompañaba con la música y la danza, muy bien trabajadas para ofrecer placer. Los cuerpos delgados y juveniles, la ropa muy breve, pero de buen gusto, hacían un sutil trabajo de construcción y acumulación de pretendidos valores de belleza, que se asentaban sobre supuestos que a nadie se le ocurriría discutir: el amor es eso, la belleza es eso, y eso es lo único que importa.

Todo el espectáculo, con gran despliegue técnico, climas de suspenso anunciados por la conductora ante la presentación de cada cuadro, y una constante apelación a la complicidad y fidelidad de la platea, establecía hábilmente una atadura, un compromiso como en un rito. La platea puede aplaudir, gritar, ovacionar, colocarse algún símbolo sobre la ropa, y se convierte en feligresía. ¿Por qué y para qué? Para que compre, para que obedezca, para que llame al programa, adquiera la revista con el afiche, no sea nunca una persona distinta y única, sino parte de una masa obediente que tal vez, si sigue el entrenamiento, algún día puede ser convocada para algo mucho más importante.

Lo importante es que se convenza de que “esto es lo que vale, que las cosas son así, y que lograr que él o ella se enamoren de vos es lo único que vale la pena procurar, lo único que tiene sentido en la vida”. (“Ya aparecerá quien te diga qué

puedes hacer para lograrlo, y si no lo consigues, tal vez decidas que no vales nada”).⁷²

Chiquititas es otra producción cuyo éxito se convirtió en un fenómeno de taquilla.⁷³ Surgida de una serie protagonizada por pequeñas huérfanas que comparten experiencias en un orfanato, llevó al escenario a las nenas con su simpatía y ductilidad y con una buena producción en la puesta, con despliegue de efectos como humo, luces de colores, efectos de luz negra, además de la música, bailes y canciones. Fue evidente el protagonismo del adulto espectador. En el programa de la televisión, las niñas de la historia están pendientes de las historias de los adultos y sus tejemanejes, tienen un hada protectora que las ayuda a soportar el mal trato de la directora, y las anécdotas se sitúan en ese plano de los niños que hacen travesuras, buscan secretamente juegos para aliviar el tedio y el clima cotidiano sombrío, o sea, intentan escapar de una realidad que les resulta triste y agobiante. En ese sentido la tira explota hábilmente el atractivo del melodrama, con el encanto y la ternura de las niñas pequeñas, y tiene bastante tensión dramática porque los guiones son buenos en cuanto a ritmo y suspenso. Pero se trasunta, desde el mundo de los adultos indirectamente conectados, una realidad de traiciones, abandonos, disputas por los niños, engaños confabulaciones, intrigas. A las nenas les importa, porque es el mundo de donde provienen, adonde volverán y del que son víctimas. Nada de esto es objetable en sí mismo, muchas famosas novelas clásicas de la literatura universal (tomemos por ejemplo *Oliver Twist*, *Huckleberry Finn*, *Annie la huérfanita*, *Heidi*) han tomado como protagonistas niños sin familia y han podido crear un entorno complejo de fantasía para sus aventuras. El toque romántico del personaje “niño huérfano” o “niño perdido” es muy rico en posibilidades.

Volviendo a *Chiquititas*, en la versión teatral esas situaciones están dadas por sentado, las protagonistas son reconocidas por el público y aluden a historias personales más o menos desarrolladas en cada capítulo de la tira, las canciones vuelven a encender la pantalla de la serie (las nenas cantan y bailan bastante mal, pero son agradables y seductoras, son “lindas nenitas”, y en realidad así todo parece más espontáneo). Aquí también se da por sentado que el “amor es lo más importante”, que una nena abandonada tiene el “corazón con agujeritos”, que la

vida consiste en agenciarse un padre o una madre, que todo es dulzura, sentimientos, lagrimitas y sonrisas, para cosas tan graves como la filiación, el abandono de menores, la identidad, los embarazos fuera del matrimonio, los abortos, la venta de niños, todo desdibujado en el trasfondo, porque los primeros planos corresponden a las caritas ingenuas y los ojos tiernos de las nenas.

¿Qué puede significar todo esto para el niño espectador? Es algo muy difícil de estimar. Por un lado, hay un modelo a imitar, porque ser actriz significa en general para la mayoría del público, alcanzar el éxito, ganar mucho dinero, y que sus rostros estén en la televisión. Actuar en TV tiene que parecer como lo más grandioso.

En el teatro que es de lo que estamos hablando, sucede por un lado que el *show* sin el contexto del programa diario, no se sostiene y por eso, la conexión con el programa se mantiene como un referente real y puede apreciarse una correlación muy clara: las niñas son aplaudidas cuando salen a escena, son identificadas como personajes de tal o cual historia, aunque esas historias no se desarrollen en el escenario. Algunos breves diálogos son también evocativos y las canciones abrochan el envoltorio. Se vuelve a producir el rito, conocer las letras es meritorio, entusiasmarse, batir palmas y moverse al compás de la música, parte de la liturgia.

Como estas *chiquititas* solo hablan del “amor” y del “corazón” y de las emociones y rubores que se encienden cuando son más grandes y se encuentran con varones, algunos niños tal vez salgan del teatro creyendo que “las cosas son así”, que todo es cuestión de las emociones, y que las emociones solo importan cuando se conectan con el romanticismo y la atracción sexual. Otros, tal vez tengan suficientes defensas para ser inmunes a esos mensajes, mientras que unos cuantos, al ver cómo se divierten pese a todo, pensarán que no está tan mal ser huérfanos. Pero todos saldrán más vacíos que cuando entraron.

c. Acción, fuerza y poder

Tanto el espectáculo de los Power Rangers, *Multy Morfin Power Rangers*, como el de Brigada Cola, *Grande Brigada!!!*, apelaban a cierto tipo de códigos que implican eficaces estereotipos. Por ejemplo, *buenos* y *malos*, con

características definitorias no demasiado sutiles, como colores claros y alegres para los buenos, oscuros para los malos, caras amables y lugares agradables para los buenos, caras enojadas y lugares oscuros y desordenados para los malos.

La fuerza es importante en los héroes y en los adversarios, y se supone que a la violencia hay que responder de la misma manera, aunque a veces esta esté tocada (en los buenos), de gestos generosos. Los *malos* suelen estar dibujados como menos inteligentes y más frontales, aunque a veces pueden ser malvadamente astutos. Los buenos suelen aparecer como más ingeniosos, pero propensos a distraerse más en fantasías o sentimientos, que es lo que los hace más vulnerables.

Solo unos pocos elegidos pueden resolver este tipo de problemas, solo ellos saben cómo y esos son los héroes que corren riesgos y sacrificios por todos.

Es decir, existe una delegación representativa del poder, que no ha sido consultada: simplemente es así. Los *buenos* poderosos no parecen rendir cuenta al resto, se da por sentado que hacen lo necesario y conveniente y hay que agradecerse los.

Generalmente los *malos* no tienen demasiado explicados sus motivos, excepto ambición, poder o una cuestión personal con alguno de los héroes (o alguna retorcida historia familiar que los ha convertido en personajes negativos).

En síntesis, lo que se va a ver es un combate entre dos oponentes con un resultado que favorezca a los que representan a la platea. En ese caso, es muy importante, que sea claro quién tiene el poder a la larga, y si no es el justiciero, el chico se inclinará por apoyar al otro, al que gana.

Basada en esa inteligencia de que los chicos necesitan acción y movimiento (para eso están siendo programados todo el tiempo con la televisión y los videojuegos), el despliegue visual busca la rápida sucesión de imágenes, con las coreografías de los gimnastas bailarines, los simulacros de combate, el cambio de luces, y algún efecto especial como estallido de cohetes, humo y luces. En algunas ocasiones los chicos, como se ha dicho, tienen la oportunidad de una participación vicaria agitando sus espadas luminosas o linternas (previamente adquiridas en el *hall* del teatro o el estadio).

Otro de los supuestos es la equiparación de música fuerte (atronadora, a

veces), y mucho ruido, con acción verdadera, emoción, potencia.

Para ser justos, es necesario diferenciar un espectáculo como *Grande, Brigada!!!* de otro, como el protagonizado por los Power Rangers, *Multi Morphin*. La aventura de los integrantes de la brigada está mejor urdida como un episodio, buscando la estética de la historieta. La puesta es ingeniosa y permite algunas secuencias de humor, que individualizan a los personajes, agregando una cierta dimensión humana al juego. El humor y la picardía, característicos de la serie, aparecen (y son esperados por algunos chicos que sin duda la siguen), pero igualmente la historia se sostiene por sí misma, aunque algunas actuaciones sean mejores que otras. Cumple su propósito de divertir. Y porque sus *héroes* no son mágicos tampoco son candidatos a una imitación completa, sino solamente en la acción del combate, es decir, en su función social de héroes: como individuos mantienen una saludable distancia con la realidad y con la platea.

Este es otro caso en que, al darse por sentadas ciertas cosas, se cuenta con una cierta complicidad impensada de la platea que rellena los baches y ve lo que se le pide que vea. Pero funciona bien.

La picardía sensual (supuesto atractivo para los espectadores adultos) que se centra en la vestimenta breve de las mujeres del equipo, es suficientemente discreta (es obvio que en el teatro en función para niños se cuidan ciertos límites) y no es prioritaria porque el espectáculo ofrece otros aspectos bien trabajados, como son el desarrollo de una historia coherente (que de algún modo respeta la inteligencia del espectador) y la utilización de una buena producción, sin fallas. Se trata de un relato olvidable, obvio, pero válido desde su condición de entretenimiento y con un nivel logrado por el profesionalismo de los actores.

Esta línea de acción inaugurada por estos espectáculos, que se nutre del videojuego y la animación, se ha extendido más allá utilizando elementos de estos códigos audiovisuales. Tal vez la llamada de alerta en estas experiencias, es comprender que todo forma parte de un circuito que se extiende fuera de la sala y está envolviendo al niño dentro de un ámbito deshumanizado de reflejos condicionados que podría coartar su desarrollo individual, y colocarlo entre las mentes masificadas y programadas a las que se podrá mandar a encender el botón, comprar tal o cual producto, o levantar o bajar la mano en determinado

momento, para suponer lo más inocuo.

Los espectáculos analizados, son apenas algunos ejemplos, elegidos porque acusan cierta nitidez e inocencia y, hasta cierto punto, obviedad.

Con el paulatino aumento de la inclusión de efectos, como luces, humo, videos, lluvia de papelititos, nieve, etcétera, se fue haciendo cada vez más clara la búsqueda de conductas masivas, y de un éxito inmediato en captar la audiencia de todas las edades. Pero como en todas las modas, siempre hay una decantación, y un retorno a lo esencial.

d. Otras estéticas

A su vez, en años siguientes, hubo un cambio evolutivo en las tendencias de la escena infantil: la estética del circo, sobre todo en el despliegue visual mediante la acrobacia, trajo una renovación saludable a la actuación y desplazó en mucho la utilización de efectos, de modo que en la actualidad las técnicas y los códigos son muy variados y han llegado a crear propuestas novedosas, interesantes, y muy creativas, que pueden ser renovadoras, si no se pierde de vista la perspectiva de la importancia de que se cuente una historia,⁷⁴ y de que esta historia en verdad diga algo.⁷⁵

NOTAS

1. John Stephens, *Language and ideology in children's fiction*. Longman London New York, 1992, página 3.
2. Hugo Midón. Autor y director, de una entrevista realizada por Ruth Mehl y publicada en el diario *La Nación*.
3. Por mucho tiempo, y aún sigue siendo así, el horario de sábados, domingos y feriados por la tarde temprano (entre 14 y 18) ha sido una manera de categorizar los espectáculos para niños, diferenciándolos de los que se dirigen a un público adulto.

4. Las citas pertenecen a entrevistas realizadas personalmente por mí, y publicadas en el diario *La Nación*.

5. La pregunta sería si corresponde o no, considerarlo lo mismo, y si esta jerarquización no implica también una responsabilidad en cuanto a nivel estético y nivel de contenidos. O sea, ¿podemos realmente ignorar que hay chicos sentados en la platea, que a ellos se ha invitado?

6. Excepciones a lo actuado por organismos del Estado, ha habido varias, pero en casi todos los casos son acciones solitarias, que brotan de un sueño, o gusto, o incluso sentimiento de deuda hacia los niños, de algún funcionario especialmente sensibilizado, no de una política continuada y firme del Estado como tal. Entre estas excepciones figuran Cecilio Madanes, quien, como director del teatro Colón, quiso hacer y produjo la ópera *Hansel y Gretel* para los niños, sin modificarla en ningún aspecto, teniendo en cuenta los horarios más apropiados, un programa adecuado, y los precios de las entradas muy baratos para que los padres pudieran costearlos. Allí sí los niños vieron con deslumbramiento, una ópera hecha con los mejores recursos de nuestro coliseo, y admiraron con cierta reverencia la sala, sus palcos, la araña central, las luces, las cortinas, en fin todo el entorno palaciego del Colón. Otro caso fue el Teatro San Martín, con su Grupo de Titiriteros, y obras de teatro invitadas, o coproducciones. La dirección de Ariel Bufano y de Adelaida Mangani garantizaron un nivel de calidad que se fue convirtiendo en garantía, con una escuela de titiriteros que permite seguir formando buenos profesionales y reforzar el plantel con nuevos aportes. Sin embargo, en este caso no hay que olvidar que tanto Bufano como Mangani, y también Kive Staiff como director del Teatro San Martín, insistían en decir que no hacían teatro para niños, pese a que algunas obras se presentaban, y se siguen presentando en el horario de la tarde. Entre los espectáculos teatrales figuraron *Cyrano*, de Claudio Hochman, *Las equivocaciones de la comedia*, del mismo director, una reposición de Hugo Midón, *Locos re cuerdos*, *Cuatro vientos y el saxo mágico*, por los Cuatro Vientos, y *Yo así no juego más* y *María Elena*, de la Galera Encantada. Hubo otras interesantes realizaciones en el Teatro Nacional Cervantes, cada vez más limitado en presupuesto: *Las mil y una noches* y *Pinocho*, de Libertablas, y *Sietevidas, la vuelta del gato*, por Asomados y Escondidos. Se logró un movimiento que bien o mal significa un reconocimiento de la existencia y la necesidad de este arte y que se ha ido afirmando con el paso de los años. Con mejor o peor criterio, se produjeron espectáculos o se invitaron conjuntos para vacaciones. Lo lamentable en este caso es que esto mismo evidencia que, pese a las buenas intenciones de algunos funcionarios, la solución pasó por el presupuesto económico o su falta, y nunca pareció ser un emprendimiento obligatorio desde la

base. El San Martín logró una permanencia con los trabajos del grupo de Titiriteros, en su mayoría para todo público y también instaló una tradición con producciones propias y elencos invitados, para escuelas. Diversas estrategias parecieron estar siempre al frente de un objetivo que incluía de alguna manera al espectador de corta edad. Posteriormente, el surgimiento y la política sostenida de Proteatro y el Instituto Nacional de Teatro, han significado también la posibilidad de que los proyectos tengan una ayuda para poder realizarse. Se han visto más obras y de más variado espectro temático y estético.

7. El espectáculo *Sietevidas* de Asomados y Escondidos es un ejemplo. Por primera vez en muchos años de trayectoria, y reconocidos como unos de los mejores titiriteros, si no los mejores, se les presentó la oportunidad de hacer un espectáculo con buena producción en calle Corrientes. Después de mucho trabajo y ensayos, presentaron este musical, con Sandra Guida de protagonista y en las canciones, y un excelente elenco. Pese a la crítica favorable, faltó el trabajo de prensa y un poco de paciencia de parte de la producción para recuperar la inversión. Levantaron, y se quedaron sin los títeres. Con dinero de sus bolsillos, volvieron a montarla e hicieron una exitosa temporada en el teatro IFT. Pero no recuperaron lo suficiente para volver a hacerla, pese a que recibieron premios y muy buena crítica. Es uno de los tantos casos de espectáculos buenos que quedaron en el camino por falta de sensibilidad y visión en el ámbito estatal. Por haber recibido el Primer Premio en el Certamen Metropolitano, el Teatro Alvear debía ponerlo en escena en 1996 y no lo hizo. Después pudo verse su segunda parte, que en 2001 recibió el premio ACE.

8. Aunque en este año 2007, aparecen más espectáculos supuestamente didácticos como si la tendencia estuviera girando nuevamente.

9. Ya sea mediante reflejos condicionados con palmas, animación y sonidos, o al encandilamiento de los efectos visuales a los *¡ahhhhhhhhh!* y los *¡ohhhhhhh!*, que cambian el enfoque de la lectura, y se pasa a no pensar sino a dejarse impactar.

10. La dificultad estriba en que el espectáculo en verdad está dirigido al adulto, mostrando en sus personajes conductas que son el efecto de actitudes de los adultos. Pero el espectador que ve que esto pasa, no encuentra una forma de identificarse con el personaje en una entrada y salida del problema.

11. Sin pretender dictar el libreto a nadie, en el caso de *Juan Calle*, de María Inés Falconi, y en el *Derechos torcidos*, de Hugo Midón, los protagonistas son los que sufren un problema social al que los niños de la platea en su mayoría al menos, son ajenos,

aunque los observan. Si en la historia y en el espectáculo hubiera un niño no indigente que se pregunta qué hacer, estaría representando a la platea, y sus experiencias enriquecerían y orientarían a aquellos niños que en sus asientos sufrieran el impacto del drama representado, pero no supieran qué hacer con eso.

12. Esos mensajes, peligrosos por lo sutiles (que son inmediatamente percibidos por los niños que se manejan todavía mejor con el gesto que con la palabra), van desde la forma de presentar al protagonista y sus valores, la forma de presentar al antagonista, que suele ser más atractivo, por ejemplo, hasta las comodidades ofrecidas o negadas por la sala, pasando por sátiras, picardías en el lenguaje, imágenes verbales subidas de tono que se suponen son solamente *chistes* de un personaje travieso.

13. Queda aclarado que no es un estudio exhaustivo y menos aún, académico. Es mi opinión, y sería por demás interesante que algún sociólogo o psicólogo social se ocupara alguna vez de un análisis en profundidad.

14. “Iniciación” en el sentido de incorporación a un grupo, comunidad o hermandad, en el sentido de recibir las herramientas e instrucciones para ser parte.

15. John Stephens, op. cit., página 4. (Las bastardillas son mías).

16. Los “adultos mediadores” son los que compran el producto. Por eso interesa averiguar hacia dónde se dirige su interés en cada temporada. Otros productores, con mayor poder económico, simplemente “educan” u orientan esa mirada con un riguroso trabajo publicitario. Un indicio interesante de esta valoración del mercado puede encontrarse en las actuales películas de las producciones Disney. Cada vez que emprende un nuevo filme, la empresa estudia las necesidades ideológicas y tal vez podríamos decir semióticas de los Estados Unidos y el mundo en general, de acuerdo a rígidas pautas que son como el legado de Walt Disney. Puede ser una nota feminista, la valoración del marginado (*Aladdin*) la consideración a distintos grupos raciales, una mística del bien y el mal y la valoración de un orden establecido (*El rey León*), la defensa de los discapacitados y diferentes (*El jorobado de Notre Dame*). Cada personaje es cuidadosamente estudiado, como también son estudiados los medios de equilibrar las cosas de modo que el modelo americano siempre salga bien parado. No siempre los resultados son ideales, porque estos aparentemente bien intencionados “mensajes” son leídos de manera diferente, como ha pasado con los árabes y su rechazo a los estereotipos que parecen haberse presentado en algunas de las recientes producciones, inocentes o no.

17. Las primeras expresiones artísticas significaron mensajes, relatos, y ritos para hacer las paces con el entorno natural, o con las fuerzas desconocidas. Y también sirvieron para contar hazañas, y subrayar o recordar los valores del grupo o comunidad. La propuesta es no ignorar esto, no ignorarnos como comunidad y ver qué nos dice este espectáculo que nosotros somos.

18. La denominación de “iniciación” manejada en este estudio se apoya en la idea de que toda acción dirigida intencionalmente de un adulto hacia los niños busca “educar”, en el sentido de encaminar a esa persona hacia la construcción de un individuo adulto que armonice con las costumbres modos o valores del grupo social. En culturas primitivas los niños participaban de ceremonias iniciáticas para incorporarse a distintas fases de la cultura grupal, obtenían derechos a medida que demostraban haber adquirido los conocimientos requeridos. En nuestra sociedad, compleja, formada por muchas culturas subsistentes, los valores se transmiten en forma fragmentada, en círculos más pequeños, pero la sociedad en general da por supuestos ciertos preceptos básicos que se transmiten en el hogar, la escuela y mediante la recreación. En ese sentido, vemos al teatro como un ritual que contiene elementos de iniciación, de manera manifiesta o no, que pueden ser muy poderosos.

19. Ver, en la Parte III, los análisis de los espectáculos que se citan.

20. Recomendando leer un artículo publicado por *La Nación* el domingo 2 de noviembre de 2008, “Asedio a la infancia”, en el Suplemento *Enfoques*; autora: Lorena Oliva.

21. Aunque actualmente, los espectáculos derivados de programas televisivos explotan la presencia de héroes y personajes carismáticos que ya los han cautivado desde la pantalla chica, muchos de ellos procedentes de dibujos animados.

22. El adulto recuerda cuando era niño y jugaba a creer y creía jugando en un mundo de poderes misteriosos e invisibles, donde duendes y ángeles se mezclaban, y donde las cosas buenas y deseadas podían ser; un mundo que a veces rozaba el mundo cotidiano y permitía percibir un toque, leve, como una huella fugaz, o una dulce brisa. Seguir creyendo en ese país de las hadas y los sueños, como en el rincón del bosque donde Cristóbal Robin siempre encontrará al Osito Pooh, en las historias de Milne. Muchas veces es ese anhelo el que busca ecos en algún libro o algún espectáculo. El alma siente paz cuando lo encuentra. Y niños y adultos sabemos que eso ocurre porque les hemos prestado nuestra complicidad a alguien que soñó esas fantasías para nosotros. Nadie se engaña, pero el juego es importante y poderoso. Aunque requiere cierta sinceridad y esmero...

23. Los espectáculos del grupo Diablolomundo, *Leyendas de los jóvenes dioses*, *El fuego*, *Construyo un árbol*, *construyo un hombre*, basados en leyendas mayas y aztecas pusieron sobre el escenario un entorno mágico conectado con el rito, la revelación y las pruebas para los héroes.

24. Mariel Lewitan, autora del espectáculo *¡Qué julepe! Una de ratones*, me contó el caso de una nena, que viendo otro espectáculo, le preguntó luego: “¿Si yo hago de cuenta que no tengo miedo, el monstruo se va?”. Esta pregunta dio origen a la obra citada, pero además es clave indicadora de esta necesidad de espantar los monstruos que tenemos todos.

25. Don Quijote de la Mancha merece ser contado entre estos héroes, y de suyo, ha protagonizado obras de teatro y de títeres, pero no podemos incluirlo en este conjunto, porque él, su misión la tiene autodefinida de entrada, aunque su estela sea luego mucho más profunda, amplia y rica.

26. Héctor Presa, director del grupo La Galera Encantada, y autor de todas sus obras, ha jugado y juega mucho con la figura de los protagonistas de las historias de héroes fabulosos. En general, los desacraliza, utilizando el humor pero a la vez, aplica a situaciones cotidianas en algunos de los elementos de la historia. El Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, ha planteado algunas historias con héroes en interesantes versiones, con diferente postura en cuanto a la interpretación de los contenidos. Pero en casi todas las temporadas surgen producidos por distintas compañías, versiones más o menos elaboradas de los cuentos clásicos, tomando de distinta manera la figura de sus héroes. Cenicienta es un buen ejemplo, en cuanto a la variedad de versiones.

27. Otros héroes surgidos de tiras de la televisión o de películas de animación, podrían estar dentro de estas características, pero su prestigio, para nuestra lectura, decae porque en general, se les otorgan poderes mágicos, una especie de santidad y sobreabundancia de virtudes que los rodean de una aureola y los ponen por encima del resto de los mortales. Es, a mi entender, el caso de *Barney*, *Los ositos cariñosos*, y otros. En el caso de las películas, las versiones teatrales no se preocupan por trazar el perfil de sus héroes. Se supone que ya son conocidos, y generalmente se limitan a un musical, con alusiones, brillo, y mucho colorido. Lo heroico no se dibuja.

28. Investigadores científicos, médicos, guerreros, exploradores, pintores, bailarines, escritores, podrían figurar en esta categoría.

29. *Pulgarcito* fue realizado en títeres en el Teatro San Martín, por el Grupo de Titiriteros en una versión de Maite Alvarado con dirección de Ana Alvarado.

30. Ver los comentarios a varias versiones de este cuento en *Aladino*, y también, en *Las mil y una noches*.

31. En ese sentido, la escena teatral infantil, a mi criterio, se perdió una extraordinaria oportunidad de presentar un espectáculo fuerte, de alto contenido ideológico, e impresionante belleza estética: *Oz*, de Marco Baliani.

32. Ver el comentario de *Cebollitas*. En *Cebollitas*, un niño es secuestrado, pero es salvado por un duende, y gana con su ayuda un partido. Nadie sabía que existía ese duende, hasta que se produce la crisis. El duende lo ayuda porque es un niño bueno.

33. Ver comentario.

34. Esta, al igual que todo lo que digo, es una apreciación personal. Insisto siempre en que algo debe cambiar para que el espectador se lleve aunque sea la punta de la madeja consigo. Sin embargo, debo admitir que a los espectadores y a los lectores les gusta mucho esta historia.

35. Una obra de Marco Baliani que traduce la historia del Mago de Oz a una situación de represión y tortura en un centro de lavado de cerebro, y que maneja con habilidad y teatralidad los elementos planteados por los personajes de Frank Baum. En nuestro país fue interpretada por el grupo La Galera Encantada, como parte del premio Ollantay, dirigida por Marco Baliani. Pese a que el espectáculo fue excelente, su crudeza fue cuestionada y en poco tiempo bajó de cartel.

36. Carlos Martínez, el autor de *El molinete*, estuvo mucho tiempo, más de un año tal vez, preparando un espectáculo basado en el texto *El monte era una fiesta* de Gustavo Roldán. La obra trata de una carrera que los dos *dueños* del monte, el tigre y el puma, inventan para delimitar sus territorios. Pero los que corren son el mono y el coatí. Todo el monte se entusiasma, y quiere ver la carrera, pero presionados por sus patrones, estos dos animalitos, que son amigos, comienzan a hacerse trampas, y hasta lastimarse, hasta que deciden que ellos no quieren enfrentarse y que la carrera la tienen que correr los grandotes. Una de las grandes dificultades para el titiritero, cuando empezó a presentar su espectáculo, fue cómo manejar la angustia de los chicos más pequeños que percibían la agresión creciente y no podían soportar la pelea entre los amigos. La dio pocas veces, porque él mismo se ponía mal. Y sin embargo, esa

sobreprotección privó a los chicos de una buena oportunidad de hacer su propia catarsis. No es tan grave que un niño lllore si después va a sonreír. Muchos niños se asustan de las peleas en sus hogares, y si los animalitos del cuento terminan alejándose de la pelea, será bueno saber que eso también puede pasar. Pero los más graves temores estaban en el titiritero. Y en otros adultos que lo rodeaban.

37. Mucha literatura para los niños se vale de la fábula y de la ficción fantástica para recrear situaciones del mundo infantil, lo que le permite evitar el rigor del realismo. Si los protagonistas son ratoncitos o sapos o ardillas o bichitos de la laguna o de la granja o los juguetes (*Winnie the Pooh*, *Toy Story*, *The wind in the willows*, por citar algunos clásicos) podemos hacer que se comporten como niños y sigan siendo personajes con cierta libertad porque están insertados en una fantasía. Los niños pueden reconocerse, reírse, y al mismo tiempo no sentirse directamente señalados. Desde ese extrañamiento, muchos temas pueden ser abordados en profundidad.

38. No se trata de sugerir que haya una moraleja, o un mensaje explícito. Pero tal vez uno de los personajes puede proponerse una acción, y en esa acción puede estar insinuado que no todos los adultos son incapaces de ayudar y responder.

39. Ver el comentario crítico.

40. Algunos absurdos, como la exagerada condescendencia de Gepetto ante los caprichos de Pinocho y la facilidad para perdonar y a veces, justificar al muñeco con esto de que sus intenciones no fueron malas, debilita la fuerza moral del relato, que, aunque no interese como lección de comportamiento, o de ética, debe ser respetar la intención del autor. El teatro tiene la posibilidad de *mostrar* con la actuación.

41. La pregunta que imaginamos podría hacer el espectador al autor es: “¿Para qué me invitás para contarme esto que yo ya sé y me molesta, si no me vas a decir nada nuevo que me ayude a solucionarlo?”.

42. No se mencionan en estas consideraciones los mensajes directos, como lemas decorativos de algunos conductores, del tenor de: “Chicos, cuiden el planeta”, “Chicos, no a la droga”, “Chicos, estudiar es necesario”, “Hay que compartir”, “Hagan caso”, etcétera y que no tienen valor teatral ni producen ningún efecto en la platea.

43. Ver introducción, cuando se habla de este tema: “El niño y la palabra”.

44. En la temporada de 2008, *La Galera Encantada* estrenó en el Teatro San Martín,

María Elena, una versión homenaje a María Elena Walsh, de Héctor Presa que fue muy celebrada, cuyo impacto más fuerte se dio en varias generaciones de adultos que se entusiasmaron al revivir sus canciones.

45. Ya hemos mencionado que, en el caso de *La familia Fernandes* y *Derechos torcidos*, encontramos reservas para entusiasmarlos con una actuación puramente infantil.

46. Ya se han mencionado *Locos re cuerdos*, *Vivitos y coleando*, *Narices* y otros.

47. A veces, aunque salen de cartelera, siguen presentándose en giras y en escuelas. Esto se debe a que tienen algunos ingredientes que atraen a los adultos, quienes los juzgan no por sus condiciones teatrales, sino por aspectos didácticos, informativos y estéticos.

48. Esto ocurrió así porque yo comenzaba mi camino como crítica, no porque no hubiera habido otros antes.

49. Solidarios con el personaje, cuya existencia en la realidad del teatro nadie podía discutir.

50. Uno de los méritos de este espectáculo resultó en su época, la acertada pintura de esos momentos de la escuela donde transcurren las situaciones referidas a los sentimientos. Desconozco si 20 ó más años después, conserva ese vínculo de realidad con los espectadores, o si a los chicos les resulta incomprensible en sus códigos de comunicación o si hay alguna manera de hacer una referencia a cómo era antes o si sigue siendo igualmente eficaz. La fórmula sigue siendo vigente: realismo, ternura, y humor, desde una buena actuación, y un ritmo sin pausa.

51. Ver comentario.

52. Ver comentario.

53. Un ejemplo de este abuso ocurre con *Peter Pan* cuando el protagonista le pide al público que se ponga de pie para salvar la vida de Campanita. No ignoro que el recurso es de Berry, pero pienso que igualmente es un golpe bajo, una estrategia indigna.

54. Ver comentarios.

55. Ver más de esto en las secciones donde se habla de personajes clásicos y adaptaciones.

56. Ver comentario.

57. Ver comentario.

58. Ver comentario.

59. Obra para los muy chiquitos, de Pipo Pescador.

60. Ver comentario.

61. Ver comentario.

62. Ver comentario.

63. La diseñadora de vestuario de La Galera Encantada, Lali Lastra, relata que para esta obra corrió el riesgo de utilizar el negro como color de base.

64. Ver ficha.

65. Ver comentario.

66. Ver comentario.

67. Decimos “supuestamente teatrales” porque podría cuestionarse si se trata de teatro propiamente dicho, o simplemente la instalación de la imagen de la televisión sobre el escenario.

68. En general, estos espectáculos, que algunos críticos han decidido llamar “clones” de los programas de la televisión, mantienen una estructura básica en la puesta, que encierra la acción con poco movimiento, muy especialmente en el caso de las máscaras completas, pero también cuando los actores están a la vista. Pocos gestos, poco desplazamiento sobre el espacio, mucho discurso y canciones, que los niños ya conocen. Es casi como trasladar el estudio al escenario.

69. Tal vez por eso, algunos programas organizan para el cierre de una tira televisiva, o para una fecha especial del programa radial, actos, espectáculos con el público. Lo que es positivo, desde un punto de vista social, siempre que se trate con cuidado y respeto esa especie de vínculo que ha sido creado en forma virtual.

70. “Las ideologías, por supuesto, no son necesariamente indeseables, y consideradas como sistemas de creencias mediante las cuales tratamos de entender el mundo, la vida social sería imposible sin ellas. Si un niño va a tomar parte en la sociedad y desempeñarse activamente dentro de sus estructuras, él o ella necesitará dominar los distintos códigos significativos que la sociedad utiliza para organizarse. (...) El uso de la narración como agente de socialización es un proceso consciente y deliberado. En la práctica abarca la amplia gama que va desde extremos didácticos de biblioterapia (duelo, separación de los padres, enfermedad y la forma de enfrentarlas), hasta libros sin ningún intento ejemplificador. Todo libro tiene una ideología implícita, sin embargo, generalmente en la forma de estructuras sociales y hábitos de pensamiento que se dan por sentado. La segunda clase de libros puede ser el vehículo más poderoso para una ideología porque posiciones ideológicas implícitas, y por lo tanto invisibles, llegan a ser investidas de legitimidad a través de la implicación de que *las cosas son así*”. John Stephens, op. cit. pp. 8-9.

71. Ver comentario.

72. Cris Morena les preguntaba a las chicas si querían que les llamara a Fulanito “para que les acaricie la piel con sus canciones”. Esa especie de sedoso terciopelo parece delicadamente la sensibilidad de los adolescentes, y encenderlos. Así se van luego, comprometidos, pero en el fondo vacíos e insatisfechos, y uno no puede dejar de pensar que esa insatisfacción está planeada, es una estrategia para que regresen, o busquen otras cosas que los esclavizarán más.

73. Ver comentario.

74. Aunque con el paso de los años, se ha llegado a una condensación de estas estéticas que son puramente audiovisuales, y donde hay poesía y temas sugeridos, pero no una historia.

75. Dentro de los espectáculos más recientes (2007) con código de circo, es necesario mencionar a los del grupo La Pipetua, que han unido un despliegue de malabarismo y acrobacia notable, humor desopilante, y una puesta de gran poesía y ajustados recursos, con una mínima pero suficiente trama que permite seguir a sus personajes dentro del disparate. Ver comentario.

Algunas
conclusiones

> **Algunas conclusiones**

Al llegar a este punto me doy cuenta de que con este ensayo he hecho lo que hice siempre con mi columna: mostrar las cosas que he visto, decir cómo me he sentido, pero dejar que el lector cierre el tema con sus propias conclusiones.

Opino que el lector tiene derecho a esa libertad y yo, si respeto mis principios, no puedo dictar normas ni hacer de jurado.

Podría preguntarme si no se trata de un acto de cobardía, justo a la hora de decir lo que siempre quise expresar (es frecuente la demanda de consejos, de orientación, desde un ¿qué hago? ¿qué elijo? ¿cómo lo hago?).¹

Pero, después de analizarlo, sigo pensando que no es así: se trata en cambio de reconocer que no le puedo decir a nadie cómo pensar. Solo puedo hacer lo que hice siempre: tratar por todos los medios que se sienten junto a mí en esa platea y verdaderamente miren el espectáculo.

Además, me doy cuenta de que, cuando me pregunto a quién le estoy hablando, a veces en mi mente están mis lectores de *Platea infantil*, aquellos que me han seguido por años, al menos los de la infancia de sus hijos o nietos, y que se han sentado en una butaca a ver teatro para chicos, que saben cómo es, y otras veces he querido hablarles a los actores, titiriteros, dramaturgos, directores, esos creadores, que están del otro lado, produciendo los espectáculos.²

Por otra parte, en el desarrollo de los distintos materiales que he tomado de la escena infantil y en sus comentarios, me ha resultado inevitable salirme de la mirada más o menos neutral y exponer mis sentimientos o ideas, de modo que sé que de alguna manera, en todo el texto que precede a estas líneas mi opinión está expresada. Sé que en este trabajo, me sentí con libertad de tomar partido, señalar mis molestias y mis dudas, afirmar mis descubrimientos, aplaudir con entusiasmo.

Y asumo que estas líneas van a ser recorridas por un lector profesional y maduro, por personas interesadas en el tema con criterio y

sentido común, que pueden prestar atención y acordar o disentir para seguir buscando la verdad, sin sentirse emocional o financieramente afectadas.

De todos modos, este es el lugar de marcar algunos puntos de los que personalmente estoy convencida, y de permitirme decir sobre qué cosas no voy a cambiar de opinión y aclarar cuáles sería capaz de defender y aplaudir con energía o condenar con enojo. Tiene que ser acá, en este espacio, en mi libro, no en otro lado. Y porque no solo siento que tengo el derecho, sino la obligación. Si siempre permanecemos callados, ¿quién hablará por los niños?

¿Se podrán trazar algunas líneas reveladoras? ¿O ya están sugeridas? Tal vez podemos señalar qué es lo bueno que sí hay, que es lo que falta, qué aspectos necesitarán ser equilibrados y tal vez uno deba preguntarse cómo y quién convocaría a otros espectáculos.

Porque expresiones de deseo hay muchas, y además, cada uno interpreta lo que ve y lo que hace a su manera.

¿Cómo se logra el equilibrio? ¿Quién decide lo que está bien y lo que está mal? ¿Reclamaríamos algún tipo de control?

Si uno pudiera tener una mirada sobre el panorama con colores indicativos, ¿podría darse cuenta de cómo es verdaderamente la paleta? Los espectáculos se dan en distintos lugares geográficos, para públicos diferentes y en épocas que no siempre coinciden. A veces regresan al año siguiente, a veces, no. Y como ya señalamos, distintas personas acuden a buscar distintos productos.

Sabemos, además, que las ofertas surgen de las necesidades y oportunidades de los que elaboran esos productos, ya sean mezquinas o elevadas, geniales o mediocres, más que de las necesidades reales que nosotros podríamos señalar teniendo en cuenta el destinatario. Entonces ¿para qué nos sirve este trabajo?

Tal vez ni siquiera podríamos decirlo con precisión. El hecho real es que

amamos a los niños, quisiéramos protegerlos de todo mal, sin negarles el derecho a conocer la verdad, hacerse fuertes y crecer. Y tal vez pensamos que un fenómenos del arte y la sociedad, que en nuestro país pisa fuerte, como es el espectáculo para niños puede (y ¿nos atrevemos a decir “debe”?) aportarles a sus espectadores esa cuota necesaria de verdad, honestidad, emoción, belleza y fantasía que fortalecerá sus espíritus, les enseñará a buscar las respuestas cuando las necesiten, les permitirá saber que hay algo más que el ruido y la figuración, abrirá el camino a ese íntimo rincón recoleto donde nacen la ilusión y el juego, se alimenta la identidad y se afirma la libertad.

Y si pensamos de esa manera, mirando la curiosa e insondable paleta de lo que nuestro recorrido nos ha pintado, tal vez sintamos el deseo de buscar y encontrar herramientas para apoyar aquello que cumple estos objetivos, en fin, ser un poco más decididos a la hora de decir sí y decir no.

Porque no podemos olvidar que se trata de los niños, nuestros niños, o sea esta generación de niños que como adultos nos corresponde cuidar, los que serán hombres y mujeres y criarán otros niños, los que construirán la sociedad con lo que hereden: lo que puedan cambiar y lo que no tendrán más remedio que aceptar. Pero ahora, están creciendo, son frágiles, abiertos, vulnerables, enormemente receptivos. Ahora, que su risa es tan seductora, su respuesta espontánea, su candor total, tenemos la obligación de no cebarnos en ese deleite, de no manipularlos ni lograr su complicidad con una despreciable demagogia –imitando sus juegos o intentando reproducir sus transgresiones–, de darles lo que sentimos que queremos compartir, lo que pensamos que necesitan, antes que lo que sabemos que aceptarán más fácilmente. Sin olvidar que se trata del teatro, y al teatro tampoco debemos traicionar.

Estrechez ¿por comodidad?

A mi criterio, una de las conclusiones que me inclino a sacar, es que en general, en su temática, la escena infantil es limitada. Es pobre.

Los jóvenes, que son los creadores, son víctimas de una pobre educación

en humanidades. Tienen que encarar con mucho esfuerzo la investigación sobre un libro o autor que quieren adaptar, por ejemplo, y a la vez algunos son orgullosos y egocéntricos. Tal vez por eso, el mejor trabajo a favor del teatro para niños sea apoyar a quienes fomentan el género con cursos, seminarios y talleres.³

De todas maneras, sabemos que nada impedirá que una parte del público siga eligiendo la mediocridad, incluso aquellos que quieren el bien de sus niños, porque la mediocridad apela a mecanismos subconscientes que la encuentran familiar, fácil y cómoda, porque la sociedad la tiene en la realidad cotidiana.

Pero si el Estado se ocupara de que algunas cosas buenas llegaran a todos los chicos, sin discriminación de condición social o nivel económico, al menos sería algo ¿no? Y si no es el Estado, podría crearse otra sociedad suficientemente independiente de compromisos, afectos, vínculos, y con suficiente idoneidad para elegir, que otorgara premios debidamente respetados, adjudicara distinciones, destacara esfuerzos meritorios, sobre todo en los rincones más silenciosos.

¿Podría existir un organismo asesor? Hasta dónde se podrán encontrar personas con suficiente conocimiento, dispuestas a señalar las bondades y los errores de los espectáculos, sin el temor a ser tildados de censores? La mejor solución es una diversidad de crítica, desde una experiencia probada, lo que por el momento no hay.

Equilibrio, balance, proporción

Por ejemplo, volviendo al tema del equilibrio en la oferta: los espectáculos de puro juego, con gran despliegue visual, pueden ser un buen entretenimiento, con un tono superficial y divertido, como el postre de una comida; después de todo, en la mayoría de los casos, las familias concurren a los teatros con ganas de pasar un buen rato. Y cuando son muy bellos y logrados, resultan un placer permanente para los sentidos y las emociones. El riesgo podría ser que, como el

entretenimiento y la diversión tienen un rédito inmediato, prevalezca siempre su elección a la hora de crear y producir.

A la vez, pensamos que los niños necesitan seguir recibiendo la sustancia. Deseamos que los chicos reciban lo que es sólido y profundo también. Que se los reconozca como seres espirituales, se les hable con la verdad, se les muestre la belleza y se los introduzca en las complejidades de los sentimientos y las emociones, los haga partícipes de la poesía. Si no, se sobredimensiona el poder y el valor de lo superfluo, de la animación por sí misma, del resultado mediante reflejos condicionados y el producto total cae en un vacío.

Es decir, no se debe ignorar que tanto los niños como muchos adultos, descubren el teatro en esas funciones de sábados o domingos por la tarde, cuando salen a pasear. Unos y otros aprenden y se deslumbran a su manera. Y por eso, sería bueno que los padres pudieran acompañar a sus niños cuando tienen la oportunidad de ver a protagonistas de historias que desarrollan y resuelven conflictos que les son muy reales, cuando hay un buen texto y una buena actuación, y algo para meditar y compartir en casa. Unos y otros merecen tener la oportunidad de emocionarse, asustarse, preguntarse cosas, descender al infierno y regresar cambiados. Tienen derecho, por un lado, a que no les nieguen la oportunidad de crecer atravesando un dolor o un susto junto con su personaje. Y tienen derecho a que el autor no los deje en el caos o el sufrimiento, sino que les señale la manera de salir de allí. (Al menos puede contarles como él lo superó, cómo se las arregló su personaje). Por eso, se necesita el equilibrio y la variedad, que, ya lo dijimos, importa reconocerlo, significa también mucho compromiso.

Proclamarlo y que lo escuchen

Otra necesidad de equilibrio, casi podría decirse de justicia, radica en el acceso a los recursos que permitan una cierta comunicación entre el posible espectador y las ofertas de espectáculos.

Muchos factores juegan en estas dificultades que en última instancia desembocan en que la gente no sabe dónde encontrar orientación y finalmente recurre a la garantía mínima que le proporciona un título, un nombre, una sala, alguna referencia conocida, o algo que escucha en una cola o en la escuela.⁴

Cuando una producción costosa ocupa una sala de la calle Corrientes, pese a que las entradas suelen ser de precio elevado, el riesgo se corre con más confianza. Se conoce al productor, a la *vedette* protagónica, o se ha visto a los actores en algún programa de la TV: el público con frecuencia va a visitar a los amigos. El cuento que cuente el espectáculo es aparte, no suele importar demasiado. Pero, esto pasa, se me ocurre, porque no se sabe hasta dónde puede llegar la emoción y la belleza transmitida por un buen espectáculo para chicos. Una vez que se ha tenido la experiencia, se seguirá buscando esos espectáculos una y otra vez, y no nos conformaremos con menos, aunque nos resignemos, a encontrar algo semejante mientras buscamos.

Cuando los intérpretes y la sala no les ofrecen ninguna referencia, los padres suelen orientarse por los títulos de las obras. Por eso tienen éxito garantizado las Cenicientas, Blancanieves, Princesas, Barbies, los Peter Pan, los Aladinos, los Barney, los que curiosamente en estos últimos años, se han introducido en el imaginario de los chicos no a través de los libros de cuentos, como era en épocas pasadas, sino mediante las versiones cinematográficas, principalmente de los Estudios Disney, seguidas por los juguetes alusivos, o tiras televisivas.

Y, lamentablemente, a menos que se muevan en otros circuitos de información, ¿cuántos irán a ver algo que se llame *La planta de Bartolo*, *Mis cajas*, *Huevito de ida y vuelta*, *Cuentoporopo*, *De paraguas*, *El Nuevo*, *El hado de Pistacho*? Para el adulto que lleva a los chicos se trata de confiarle a un espectáculo no solamente el valor de la entrada sino el tiempo y la ilusión de una tarde de paseo, y por eso, el que no sabe nada al respecto, va a lo seguro aunque sea lo archiconocido...

Afortunadamente, hay muchos que se informan, se hacen un

criterio, recuerdan nombres de directores. Buscan, para llegar a elegir. Y deciden saber qué y cómo buscar.

Y para bajar el telón...

Aunque inevitablemente limitado, creo haber aportado desde el conocimiento de diversos y variados espectáculos para niños suficientemente representativos, una selección bastante amplia de los temas que la sociedad adulta comparte con las generaciones nuevas a través del teatro.

Pese al enorme volumen de la oferta (de la que los espectáculos citados son apenas una pequeña muestra), insisto que la suma total no puede sino parecernos pobre cuando enfrenta su lugar en la custodia y la defensa de valores. Sobre todo, la cartelera la muestra débil, imprecisa, ambigua. No significa que no hay productos buenos, significa que en proporción, son pocos.

Esa pobreza a mi entender apunta a la grave enfermedad de vaciamiento cultural, moral y espiritual de la sociedad adulta, la falta de virtudes señaladas en el sustento espiritual que rige la vida social y personal, donde cada vez son más evidentes y preocupantes la confusión de prioridades, las crisis de los roles en una familia, la desvalorización y decadencia de instituciones que antes significaban un referente y un respaldo y en general, un estado de crisis, un no-saber-adónde-orientarse, o en-dónde-apoyarse que afecta a la gran mayoría de adultos jóvenes. Lo grave de esta condición es que la misma crisis es negada o ignorada como tal, sobre todo en sus orígenes, y que a veces, suele servir de pretexto para casi todo, que siempre se encuentran chivos emisarios, pero nadie junta las partes rotas para ver cómo se volverían a ensamblar.

El otro factor, más alarmante, es la disociación entre el decir y el hacer, entre peroratas y acciones reales, ese doble o múltiple discurso que es aceptado casi como natural en la vida adulta: el no compromiso. Y tal vez esto

se agrave al ser explotado por otros intereses, más oscuros pero muy puntuales, que siempre aprovechan los momentos de debilidad de las sociedades para abonar sus propios cultivos, como los hongos que crecen en la planta enferma.

Actualmente, para afirmarse sobre un principio, un valor, una virtud, se requiere coraje, saber que se corren riesgos y estar dispuestos. Especialmente cuando se quisiera tener la aquiescencia y el reconocimiento, además del éxito. Lo que no habría que olvidar es que, de una manera u otra, toda creación es autobiográfica, por algún espacio se asoma lo que hay dentro.

En la lista de espectáculos analizados he destacado algunos que han defendido desde sus historias, la libertad de elegir, la libertad de crecer, la democracia, el respeto al otro, la aceptación de lo diferente, la búsqueda de la verdad, el derecho a vivir en armonía o buscar la propia felicidad. Y hay unos cuantos más de los que aquí figuran. Debido a la especial relación del teatro con el tiempo, están en el pasado, aunque siguen siendo vigentes. Tal vez regresen, tal vez no. Son parábolas a veces simplificadas por el rigor de la economía de la duración, pero auténticas y eficaces, quedan en el recuerdo de grandes y chicos, y tal vez alguien decida reponerlas para bien de todos.

No hay muchas obras de ese tenor: se necesitan más. Aquellas obras valientes y bellas que tienen mucho para decirnos, deberían disponer de una mayor continuidad, regresar en reposiciones, tener una buena duración para que todas las generaciones puedan disfrutarlas.

Porque, insisto, si yo creo que algo está mal en la sociedad, tengo desde el escenario una oportunidad única de decirlo sin rodeos o ambigüedades, puedo y debo ser claro, porque les estoy hablando a los niños, no solamente haciendo guiños a los mayores. Por otra parte, el escenario es el lugar ideal, porque puedo valerme de fábulas, cuentos, parábolas, y los niños van a entenderme.

Esa es una de las actitudes que me ha costado encontrar en el material que sirve de base a este panorama, y por eso puedo parecer reiterativa al valerme frecuentemente de los mismos ejemplos.

Da la impresión de que el adulto buscara a los niños como interlocutores, no para confiarles un dolor, una preocupación, una visión, y cómo lo superó o cree que puede superarlo, sino para huir por un rato al País de la Fantasía sin

darse cuenta de que los equívocos que le preocupan se mostrarán, aunque sea velados, en la construcción que haga de ese país de fábula. (Ya lo he afirmado, no tiene nada de malo, por el contrario, es bueno, mientras no sea lo único).

Se observa actualmente una tendencia a que los espectáculos tomen temas que afectan a los adultos y los miren con humor, desde la sátira, en una cierta síntesis que puede ser comprendida por los niños. Resultan amables, entretenidos, pero el niño no se lleva mucho para sí. Es más: en algunas circunstancias, todo el tema le es ajeno, pero trata de interesarse porque le atrae un personaje y se compadece de él. A veces es conmovedor ver cómo desde la platea los niños tratan de sugerir al personaje en aflicción, conductas que ellos tomarían, simples, ingenuas y muchas veces tremendamente básicas y ciertas.⁵

Pienso que la clave es que se proporcionen personajes con los que el niño se pueda identificar. No importa si es un caballero medieval o un indigente urbano moderno, una niña lustrabotas, o una princesa aburrída, con una madrastra celosa, o si el protagonista es una persona que es discriminada, o se anula por su timidez, o recibe un trato injusto de su familia porque es adoptado, o recogido, o tiene un defecto físico: si hay dramaturgia y actuación, el niño de la platea podrá identificarse y vivir su historia como propia desde algún lugar de sí.

Por eso, inquieta encontrar que, más allá de esa intención pura de compartir algo lindo con los niños, de jugar con ellos, aparece en parte del material de este análisis una cierta reticencia a llamar a las cosas por su nombre, a decir la verdad, protegiendo a ese querido espectador, pero a la vez fallándole, porque en algún lado tiene que encontrar sus propias preguntas y algunas respuestas, o las claves para fabricarlas.

La temática general elegida parece hacer *surfing* sobre la superficie y muy pocas veces *bucea*. Y no podría decir si es por superficialidad, por temor, o por falta de voluntad a ponerse en el esfuerzo.⁶

Cuando el caos y la irracionalidad abundan en la sociedad, el temor se comprende, la prudencia es casi obligatoria, la ambigüedad, a veces la única salida.⁷ Lamentablemente, en la práctica, la democracia no siempre protege adecuadamente la libertad de opinión. Y tratándose de los niños, se suma el temor a asustarlos o lastimarlos.⁸

Allí es donde el teatro de cámara, realizado en ámbitos contenidos y con debate o tareas de expresión posteriores, podría funcionar con eficacia. De hecho, en muchos países se hace así. La obra puede referirse a los miedos, las personas diferentes, la violencia familiar, el abuso, pero lo hace no solamente dentro del marco del arte, sino en espacios pequeños, con grupos chicos, y adultos contenedores que después trabajarán con los chicos para que expresen sus sentimientos. Podría considerarse este tipo de programas como un subgénero, tratándose de la platea infantil: es teatro para chicos pero con una instrumentación de contención de parte de los adultos.⁹

Otras veces sucede al revés, se juega a una exagerada liberalidad en el lenguaje o en los gestos, a veces en gritos groseros o picardías provocativas solo por demagogia, o ignorando o dejando sin solución problemas de relaciones que pueden afectar a los niños y que quedan como colgados sobre el escenario. No se tiene en cuenta qué impacto puede hacer en los niños, el hecho de mostrar desde el escenario conductas cuestionables, que pretenden imitar a los niños en sus travesuras pero nunca lo lograrán porque el adulto que los imita dejó de serlo definitivamente, y no hay un sustento justificativo en el argumento o el personaje.

Sobre el escenario de los niños deberían aparecer con mayor frecuencia las escenas donde se pueden ver valientes tomas de posición, como: buscar la verdad, defender al débil, cuidar a quien lo necesita, no discriminar, no aceptar el matoneo o el soborno, intentar cambiar algunas cosas que no nos gustan, elegir los amigos, enojarse cuando algo que no nos gusta ocurre delante nuestro, y saber qué hacer con el enojo.

Y, finalmente, lo que creo que puede deducirse en líneas generales de este panorama es que, a pesar de la forma en que crecen los megaspectáculos vinculados a la televisión y del lugar del televisor como aparato con presencia doméstica, la magia del teatro no se evapora así nomás, algo persevera, algo que hace que no deje de existir ese rincón porfiado de los que buscan un poco de silencio para decir lo que piensan y lo que sienten, o intentan jugar con un material más sutil para decir cosas que se susurran, no se gritan. Para escucharse y escuchar. Es la esperanza.

Pero, lamentablemente, la brecha se ahonda. Y es más grave cuando uno observa que de manera sutil pero implacable, algunos proyectos buenos se van tiñendo de la pátina comercial, porque gracias al éxito, las ganancias se vuelven más importantes que el compromiso.

Hay cosas que para decirse necesitan de su tiempo, su silencio, su entrega, si no, no se pueden escuchar, como el silbo silencioso de Dios en el desfiladero, o el llanto del bebé recién nacido, o el rumor de las hojas de los árboles, que parece cantar una canción.

Hay cosas que para ser dichas y escuchadas necesitan de un clima de intimidad. Y por eso mismo es importante que los chicos no dejen de tener esos climas, que los adultos creadores no pierdan las ganas y las energías para dárselos.

Y es posible que siempre haya sido así con el arte, una diferencia entre lo bullicioso y lo recoleto.¹⁰

Aquí interviene, creo, la responsabilidad de las generaciones mayores, de los que tienen poder o capacidad para decidir, o para influir desde algún espacio.¹¹ Ningún adulto pensante tiene derecho a “lavarse las manos”.

Por comisión o por omisión, somos responsables de las mentes, de los caminos dentro de los cuales los niños nuestros, estos de ahora, y los de siempre, tienen que elegir y transitar sus vidas. No podemos darles la espalda. El que tiene una vía hacia el teatro, tiene un don maravilloso, una puerta al infinito. Hacer teatro, y amar los niños, es como estar en esa puerta, en ese camino. Y en algún momento nos volveremos hacia atrás y veremos nuestras pisadas. Ojalá podamos sonreír con la ilusión de que algún camino marcamos. Tal vez nos parezca poco... Pero seguiremos adelante de todos modos ¿verdad?

No podemos cambiar el mundo, pero sí podemos plantar nuestros manzanos.¹²

RUTH MEHL
enero 2009

NOTAS

1. Recientemente, una amiga me preguntó: “En tu libros ¿das pautas para elegir una obra de teatro para chicos”. Pareció decepcionada cuando le dije que no.
2. En general, salvo contadas y honrosas excepciones, los que hacen teatro y títeres para chicos no parecen tener tiempo para ver el trabajo de sus pares. En ese sentido, mi experiencia más significativa ocurrió cuando fui invitada a dar un seminario en una Universidad provincial. Me resultó imposible lograr que los alumnos inscriptos concurrieran como público a ver los espectáculos que íbamos a analizar, pese a que lo había especificado como condición previa para el curso. Abundaron excusas de todo tipo, pero los alumnos no concurrieron.
3. La pregunta es: ¿aceptarían sus carencias, asistirían a esos cursos? En más de una experiencia, comprobé que una carrera de teatro o de títeres, pese a que incluía en el programa Humanidades, encontraba que los cursos fracasaban si no apuntaban a la enseñanza práctica y concreta de cómo hacer para ganar dinero. Es muy difícil convencer a alguien que busca en el teatro una posible fuente de ingresos, que también para actuar, para crear: o para dirigir hay que ser un ser humano completo, y si es para chicos, incluso mejor persona y que la enseñanza del arte apunta a eso. Las cifras que publicó Atina sobre la concurrencia a talleres de dramaturgia, por ejemplo, dirigidos por prestigiosos escritores extranjeros, son para reflexionar.
4. Y algunos buscan el comentario crítico cuando este existe.
5. Es el caso de *Andantes rodantes*, donde los cómicos ambulantes se quejan de que nadie los ve ni los escucha, y una nena de la platea les gritó: “¡Pero nosotros estamos aquí y sí te vemos!”, lo que además del gesto solidario revelaba que en verdad ellos no estaban teniendo en cuenta al público, por eso estaban solos. (Ver, en el Apéndice aparte, dos comentarios diferentes sobre este espectáculo).
6. Esto no se soluciona poniendo unas cuantas groserías en el escenario como condimento, sin el sostén de la historia y sus personajes.
7. Cuando el creador se arriesga con un tema difícil, salta a la piletta y necesita, por lo menos, el apoyo y la complicidad del resto de la sociedad (familia, escuela) para que el chico pueda elaborar con comodidad la dura verdad presentada.

8. Carlos Martínez preparó un excelente espectáculo de títeres basado en el cuento *El monte era una fiesta* de Gustavo Roldán. Después de unas pocas funciones lo levantó, porque le parecía que en el momento crítico los niños sufrían mucho. La historia es excelente, la adaptación estaba muy bien planteada, y se trataba de cómo el poder logra manipular al débil y hace que unos amigos se enfrenten. En una o dos ocasiones, un niño muy pequeño había llorado. Lamenté muchísimo que la escena infantil perdiera esa obra, porque la crisis estaba bien planteada y luego venía un momento de reacción comunitaria, y una catarsis y culminación posterior, muy teatrales, y satisfactorias. Al parecer, los padres y los maestros también se atemorizaban de que los niños pasaran por ese momento de angustia, y no buscaron demasiado la solución.

9. Esto hace la compañía Le Carroussel, en Montreal, Canadá.

10. No hablamos acá de las expresiones populares callejeras, siempre auténticas, que generalmente tienen carácter de denuncia y que se arman y sostienen con un genuino interés de la gente.

11. Digo funcionarios, digo instituciones, digo empresarios, digo gente con poder mediático, digo gente con poder o con dinero, y con sensibilidad, claro y con voluntad de elegir, decir no, resistirse a una designación por nombre o por popularidad, con ganas de buscar lo mejor para los niños de la sociedad a la que supuestamente sirven, y que son los compañeros contemporáneos de sus hijos, nietos, sobrinos y todos los niños cercanos a los que de verdad amen.

12. La frase, atribuida a Martín Lutero es: “Aunque supiera que el mundo termina mañana, aún hoy plantaría mi manzano”. No dejen de leer los mensajes de Assitej que están presentados en el Apéndice.

Apéndice

Dos mensajes para quienes hacen teatro para niños

Me pareció interesante registrar acá dos cartas de dos personalidades de Assitej , la organización mundial del Teatro para Niños, enviadas a los organismos miembro en todo el mundo y difundidas por Atina, la sección argentina de ese organismo.

La siguiente es la carta de Wolfgang Schneider, presidente de Assitej Internacional por el Día Mundial del Teatro para Niños y Adolescentes, el 20 de marzo.

Casi 80 centros alrededor del mundo consultan sobre el futuro de la organización que estableció Unesco. Esta organización representa los intereses y derechos de los niños y adolescentes en el arte y la cultura. Assitej desarrolla contactos entre teatristas en el campo de las artes para público infantil mediante sus fuertes redes nacionales e internacionales, estimulando la producción, creación y difusión del Teatro para Niños y Adolescentes. El concepto del intercambio en todo el mundo está conectado con el deseo de propagar la inspiración y la innovación para la diversidad cultural y también en mantener la cooperación más allá de todos los límites.

Una vez hubo una idea: la idea de cooperar en el teatro. Esto fue –cincuenta años atrás– el principio del Instituto Internacional del Teatro. Diez años después había un primer bebé de esta idea: el programa internacional de relaciones para el Teatro para Niños y Adolescentes. Y ese fue el nacimiento de Assitej. Permítannos poner énfasis en la idea de crear redes y de intercambio. Permítannos clasificar al arte dramático como un factor importante para la identidad cultural en el mundo de la globalización. Assitej promueve todos los años el Día Mundial del Teatro para Niños y Adolescentes.

“El niño tiene cien idiomas –dice el filósofo italiano Loris Malaguzzi–, pero nosotros le robamos noventa y nueve”. El teatro puede devolverlos escuchando, cantando, comprendiendo, amando, hablando, jugando y mucho más. El teatro no separa la cabeza del cuerpo. Puede ser una experiencia emocional, una imaginación inteligente, una importante invitación cultural. Es por eso que Asstej se está uniendo. Es por eso que Assitej trabaja en todos los continentes. Es por eso que Assitej festeja el Día Mundial del Teatro para Niños y Adolescentes. Eso es lo que tenemos para reflejar, discutir y promover este día.

Un mensaje de Stefo Nantsou, director artístico del Zeal Theatre, Australia, ganador del Premio Internacional Presidente Honorario Assitej 2005, por el Día Mundial del Teatro para Niños y Adolescentes. 20 de Marzo de 2006.

Este es un breve mensaje para celebrar el trabajo de miles de intérpretes, artistas y administradores alrededor del mundo que dedican sus vidas al teatro para niños y adolescentes. Me saco el sombrero ante todos ustedes. Nosotros elegimos no ser estrellas o celebridades, elegimos nuestras pasiones por sobre nuestro balance bancario y elegimos nuestro público con un impresionante sentido de compromiso y fervor teatral sin fronteras.

Durante los últimos 25 años estuve involucrado y he visto cientos de producciones teatrales para niños y adolescentes en muchos países, la mayoría con objetivos similares: ayudar a inspirar, educar y entretener con la visión de desarrollar un mundo mejor.

La importancia del teatro para niños y adolescentes no puede medirse, no hay grados ni puntos obvios de cálculo. Sus efectos son a veces desconocidos e invisibles, aunque sabemos que ha modificado, despertado y, en algunos casos, salvado vidas. La gente se focaliza en lo tecnológico, los teclados reemplazan a las bocas, los mensajes de texto,

los *e-mails* y los teléfonos celulares reemplazan el contacto personal. El teatro vivo como una plataforma poderosa donde los seres humanos puedan reunirse e intercambiar historias, emociones y libertades en las escuelas, ayuntamientos, parques, teatros cubiertos y descubiertos alrededor del mundo, parecen ahora más importantes que nunca.

La importancia de la expresión cultural es ahora una batalla bizarra contra la cultura popular dominante monopolizada por los medios corporativos y los vaivenes de las celebridades. Nosotros, teatristas, debemos continuar contando las historias que no salen en los diarios ni en la televisión, y cuando contamos esas historias deberían tener la magia que un chip de computadora nunca podría tener. Nuestro teatro debe celebrar la diversidad cultural, debe explorar el mundo con maravillosa complejidad, y nuestro teatro debe asistir al mejoramiento de las condiciones de los niños alrededor del mundo.

Para los próximos 25 años, espero estar haciendo lo mismo que he estado haciendo, solo que mucho mejor. Hay todavía tanto que aprender, tanta gente por conocer, por entretener y juntos ayudar a crear un mundo mejor. El excelente dramaturgo y actor Darío Fo continúa inspirándome con sus palabras, dice que nosotros deberíamos “continuar con lo que salimos a hacer desde el principio: atacar, con risas y razón, con mímica y canciones, todas las formas de opresión e injusticia”.

Me vuelvo a sacar el sombrero ante todos ustedes, y ¡les deseo los mejores éxitos para el 2006!

Dos críticas distintas para el mismo espectáculo

A) Lo que piensan los protagonistas de su propio espectáculo

Entrevista realizada por Ruth Mehl para *La Nación*, publicada el 3 de mayo de 2008.

A veces en la vida se producen encuentros que son casi mágicos, y el habernos juntado, lo fue”. Javier Zain se refiere a la experiencia de trabajar con Natalia Gorini y Nicolás Villamil, con quienes formó la Compañía Sobran los Medios, y que acaba de presentar en el Centro Cultural Borges el espectáculo *Andantes rodantes*.

La idea surgió a partir de una pregunta inicial referida a la comunicación, los medios y su uso –dicen Natalia y Nicolás, quienes también celebran este productivo encuentro, y son los dos intérpretes del espectáculo–. Nos pusimos a investigar y crear en conjunto hasta definir un texto final así como también el diseño de utilería, música, estética y puesta. (...) En este marco comenzamos a trabajar –continúa Javier, responsable además de la puesta en escena y la dirección– y los ensayos se fueron convirtiendo en un verdadero laboratorio de montaje que duró un año y medio, y donde fuimos construyendo momento a momento, acción por acción y línea a línea lo que queríamos contar, ver y transmitir.

La música, sin ser estridente –dice Natalia– propone viajes fantásticos tanto en las canciones como en la banda sonora y efectos que llenan el cuento de magia. Mucho de esto –agrega Nicolás, que la compuso– se ejecuta en vivo. Y todos los sonidos que generan los dos personajes parecen provenir de sus carromatos; por ejemplo, Fusa, la protagonista, hace girar una manivela y surge la melodía que cantará; Sforzato, el otro personaje, despliega de su carro unos tubos de viento, como una quena gigante, que al golpearlos con unas espátulas, suenan como un xilofón. Todo ayuda –insiste– a crear un mundo propio, que integra al espectador en la terminación de la imagen, ya que hay objetos o personajes que solo están sugeridos por sonidos.

En esta obra no hay escenografía, todo es utilería, o sea, todo se usa –dice Javier Zain para quien es importante aclarar este aspecto de la puesta, ya que considera que su estética tiene un mensaje en sí misma–. Cada objeto que aparece viene para colaborar en el relato. Y la obra es muy rica en este aspecto. El diseño, hecho por la Compañía misma, y la

realización, fueron muy cuidados, hechos artesanalmente, y ayudan a crear este extraño mundo que se nos parece demasiado. La utilería de Gonzalo Arbutti y el vestuario, de Florencia Pinocho, están a disposición de la narración y de la acción y se complementan”.

Romance

Los protagonistas de esta historia de amor, Fusa y Sforzato –cuenta Natalia, ya internándose en el tema de la obra– sin ser completamente autorreferenciales, sin duda están creados por nuestras propias vivencias acerca de la comunicación y la humanidad. A la vera de un camino en medio de una pradera desolada, con solo un árbol seco, sin hojas y un bebedero, ellos se encuentran. Son dos “andantes rodantes”, una suerte de juglares que van de pueblo en pueblo con sus carromatos llevando su arte, ella cantando, y él, sonando. Allí se instalan a la espera del público, gente que atravesase este camino y quiera detenerse a escucharlos. Pero como gente no se ve... habrá que convocarlos. Este será el motor del relato.

Y para hacer que la gente venga, ellos –aporta Nicolás– irán utilizando diferentes “medios de comunicación”. Desde una canción que canta Fusa, percusión proveniente del carro de Sforzato, pasando también por una imprenta y una emisora de radio.

Es interesante observar cómo admiten con sencillez su profunda conexión con los temas de la historia y los sentimientos de los protagonistas: hablan de ellos como de seres muy cercanos.

De este vínculo que surge entre ellos –concluyen, sonriendo, con cierta ternura hacia sus personajes– nace la historia, que no tiene buenos o malos, villanos o princesas... solo dos andantes rodantes que se encuentran y van conociéndose... y que irán construyendo una relación en la que van enriqueciéndose, uno al otro, que los va cambiando... tanto, que finalmente nace el amor.

Zain agrega, poniéndose más serio:

La obra habla sobre la soledad en tiempos de los medios masivos de comunicación. Decimos: “Medios no faltan...” pero a la vez pareciera que estos, más que hacer que cada vez estemos más cerca, nos alejan. Uno ya ni siquiera llama a un amigo, solo le manda un mensajito de texto, superabreviado. Parece que es más estimulante *chatear* con diez a la vez que encontrarse a tomar un café. Y sin darnos cuenta, nos vamos quedando solos, porque nada puede reemplazar un abrazo con un amigo, una mirada a los ojos. Y no es nuestra idea criticar que haya medios de comunicación, sino, su uso para transmitir qué contenidos, y la importancia que esta sociedad les da. Y claro que queremos compartir esto con los niños, que desde demasiado pequeños se encierran en pantallas y pequeños aparatos, y dejan de crear, jugar, divertirse junto con los amigos, en contacto directo, tocándose.

Por eso –concluye la Compañía– para nosotros es un valor agregado ver la obra terminada, ver que todo lo que deseamos está presente, que nada es casual sino fruto de un intenso y apasionado trabajo.

Andantes rodantes puede verse los sábados y domingos a las 17 en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín.

B) Textos tomados del programa

-En una época sin tiempo, en un camino que atraviesa la pradera y une pueblos, a la sombra de un árbol sin hojas, se encuentran Fusa y Sforzato, dos *andantes rodantes*, artistas ambulantes que recorren con sus carros extensos caminos en busca de público a quienes ofrecer su mensaje por medio de sus artes, ya sea cantando o sonando.

-Por el camino ya no pasan muchos carruajes, ni caballos, ni caminantes... ¡Por lo que habrá que convocarlos!

-Este será el objetivo común a ambos. ¡Que venga público!

-La necesidad de ser oídos los hará buscar soluciones a través de distintos medios de comunicación... De la palabra oral a la imprenta, del gesto a la radiofonía.

-Los medios de comunicación son muchos, pero la escucha es poca...

-Nadie responde a los llamados de estos dos personajes deseosos de ser escuchados. ¿Será porque están obsoletos?

-Después del recorrido que nos propone la obra ellos harán el descubrimiento más increíble...: que ya no están solos.

C) Opinión de una crítica (I)

Andantes rodantes, de Javier Zain y Natalia Gorini. Actuación de Natalia Gorini y Nicolás Villamil; Compañía Sobran los Medios; música, Nicolás Villamil; puesta en escena y dirección: Javier Zain; Centro Cultural Borges.

**** Regular**

La obra tiene un atractivo novedoso para la mirada de algunos adultos, que es su anunciada puesta despojada y la intención de mostrar estos dos artistas ambulantes ingenuos y fuera de tiempo. Pero esto lo sabemos por lo que anuncian las gacetillas y el programa. Desde la experiencia visual, atrae que llevan unos estrambóticos carritos capaces de generar sonidos. Es muy clara la caracterización de los protagonistas como *clowns*, tanto en el maquillaje como en el vestuario, y esto los presenta como dos payasos en capacidad de conquistar solidaridad y ternura desde la platea.

Cuando se apaga la luz de sala, se ve el escenario vacío, salvo un árbol sin hojas, las hojas en el suelo, un nido en el árbol, y un bebedero en un extremo.

Después de un rato entra un extraño personaje, Sforzato, con su carrito. Sus acciones son lentas, misteriosas, crean suspenso aunque no

llevan a ninguna definición. Esto es algo que se mantiene en el curso de la obra, demasiado enigmática para comunicarse con el público.

Sforzato tiene una reacción agresiva con un pajarito, al que quiere hacer callar, y se sorprende de algunas respuestas sonoras que sus pequeños instrumentos de percusión obtienen.

Luego entra Fusa. Como él, lleva un carrito, como a él, se la ve antigua. Y a diferencia de él, sonrío, busca ponerse cómoda, tiene gestos amistosos hacia el pajarito y el árbol.

Pese a que casi no se comunican entre sí, como si no se vieran, y luego lo hacen de una manera muy sintética y poco comprensible, se puede adivinar que son músicos ambulantes, que quisieran que la gente los viniera a ver y escuchar, y que son muy diferentes en su comportamiento, en su actitud hacia los otros. Finalmente, se van juntos, sin haber logrado nada en sus objetivos, con una soledad que han creado ellos mismos en torno a sí mismos, y dejando solo al público que hubiera querido escucharlos y conocerlos, pero a quien ignoraron completamente.

Casi podría hacerse un diagnóstico de lo que les pasa a esos artistas, a partir de su *autoencierro*. Y también a partir de sus torpes intentos de comunicar mediante papeles o sonidos que, aunque por momentos parezcan ingeniosos, son completamente extraños, ininteligibles, ajenos y frustrados porque empiezan mal. Como cuando se quiere forzar la marcha de una máquina programada para otra clase de movimiento. Lo más grave, casi diría terrible y angustiante, es que ignoran al público y este está allí, fue convocado, asistió. Los niños de la platea les gritan: “Pero estamos acá, yo te veo, yo te escucho”, y los personajes permanecen en su aislamiento, en su confinamiento, en una voluntaria prisión que han creado cuando dicen de sí mismos: “Somos obsoletos”.

Uno puede pensar que los niños –ese público que pagó la entrada, se sentó en una butaca y fue persistentemente negado–, se retirarán sorprendidos y mortificados preguntándose: “¿Por qué nos invitaron si van a decir que no existimos?”.

RUTH MEHL

Escribí esta crítica para registrar mis impresiones de la función del sábado 3 de mayo de 2008, ocasión en la que compartimos opiniones con las personas que me acompañaron, e incluso algunas otras con quienes nos cruzamos en la sala esa tarde. Al enterarme de que Verónica Pagés había concurrido al estreno y se ofrecía para hacer el comentario, pensé que era una buena ocasión para presentar en este trabajo dos ópticas distintas. Cuando se publicó su comentario en la página de Espectáculos de *La Nación*, quedé impresionada por las diferencias y le pedí autorización para incluirla en este trabajo, a lo que ella accedió de buen grado.

Aquí va lo que escribió Verónica Pagés el lunes 2 de junio de 2008, en la página 4 de la sección Espectáculos de *La Nación*:

D) Opinión de una crítica (II)

Mundos que provocan felicidad

Muy buena

Andantes rodantes - Ficha técnica.

Definitivamente, un encanto. Con un tono quieto, sereno, desbordante de poesía y, a la vez, sumamente divertido, la Compañía Sobran los Medios logra plasmar en el escenario una historia que termina siendo de amistad y de amor entre dos seres solos que descubren que nada podrá ir mal si están juntos, si pueden comunicarse.

Ellos son Fusa y Sforzato, que indefectiblemente traen a la mente a Vladimir y Estragón de *Esperando a Godot*. La diferencia es que estos tienen mejor suerte y no dejan ningún sabor amargo: todo lo contrario.

Son artistas; uno suena; la otra canta y se encuentran por casualidad en el medio de un páramo en el que esperan la llegada de sus espectadores para comenzar sus respectivas funciones. La espera es enorme, pero a ellos los ayuda a encontrarse, a mirarse, a prestarse atención y, finalmente, a comunicarse; primer paso para luego pergeñar mil formas de convocar a ese público esquivo. Así es como en ese

encuentro, a medida que se miden, que compiten con cierta inocencia, van dejando al descubierto sus mundos internos y sonoros que son un dechado de preciosos detalles que hablan del amor a lo que hacen (los personajes por su música, los actores que los interpretan por el teatro).

Da la sensación de que Nicolás Villamil tiene a Sforzato impregnado en la piel; casi es imposible imaginar que este actor camine, mire o viva de otra forma de la que hace su flaco, largo y desgarrado músico andante. Con soltura y comodidad –que dejan claros lugares a la timidez, pero también a la arrogancia– Sforzato hace música con su pequeño carromato que, a modo de caja de Pandora, hace aparecer los sonidos más diversos. Ella, Fusa, canta y es toda expresión. También viene con carrito: un pequeño tren que esconde cajas y cajitas que usa a modo de banquito pero también de amplificador.

Casi sin palabras, con el texto puesto en sus cuerpos, en la música, en sus estrambóticos equipajes, la trama va llevando al espectador real (ese que se sentó en la platea) por diversos recovecos plagados de matices, de pequeños descubrimientos y de juegos en los que el absurdo provoca a veces ternura, a veces, risa.

Es en alguno de estos recorridos en los que quizá la comprensión fina de qué es lo que pasa se pueda embrollar apenas, pero la verdad es que la resolución plástica de cada detalle y el carisma de los intérpretes hace que las sensaciones tengan prioridad frente al entendimiento punto por punto.

Entonces, sí, es cierto que quizá los más pequeños se puedan perder un poco, pero se encuentran con el sonido del agua, con un caballo que pasó tan rápido que nadie vio, con las palabras cuando se las lleva el viento.

Andantes rodantes tiene infinidad de hallazgos y tiene una calidad de realización que provoca felicidad.

VERÓNICA PAGÉS

Este ejemplo resulta interesante como una suerte de experimento, pese a que sucedió sin planearlo ya que es algo que podría ocurrir regularmente si hubiera varios críticos de medios y categorías similares para el teatro para chicos.¹ Nos permite observar con bastante claridad algo tan sencillo, tan incontrovertible, y que está en la base de la acción crítica: la diferente manera de ver las cosas por distintas personas, debido a los factores que entran en juego.

Trato de analizar acá algunos aspectos.

Está muy claro que a mí no me gustó el espectáculo y a Verónica Pagés le encantó.

Por lo que ella relata, disfrutó intensamente la belleza de la puesta, la actuación precisa, hasta incluso la forma en que el físico de cada actor da para su personaje. Parece también haberse solidarizado con el problema que los personajes invocan: su soledad y dificultad para llegar al público. Su crítica tiene momentos de redacción poética a la que sin duda la llevaron las sensaciones de lo que vio.

En el caso de mi crítica, se puede detectar cierta frustración. Pienso que tal vez influyó la expectativa que pueden crear esos curiosos carritos, que imaginé capaces de ser divertidos, de sorprender, y que no son bien explotados, al menos para crear situaciones divertidas (para lo cual mi fantasía sin duda estuvo alimentada por lo que escuché en la entrevista, y por experiencias mías anteriores, como los rodados de *La Pipetuá*). Yo veo toda la magia de juego con sonidos, con música con ruidos, los mundos que podrían haber creado, sepultados en la melancolía y el desaliento de esos dos personajes, que desprecian sus propios valores, se llaman “obsoletos”, y aplastan como en una nube gris las expectativas.

Verónica Pagés disculpa las dificultades que el texto plantea para ser comprendido, justifica la confusión con la belleza plástica y el ingenio de la puesta. De alguna manera asume que los niños quedaron como ella, atrapados por la forma.

Yo, en cambio, reacciono de otra manera. Me rebela que la frustración se vuelque a los niños, porque ese mensaje es fuerte en la

obra, y porque los niños se preocupan mucho por lo que les ocurre a los personajes sobre el escenario. Sostengo que si no se dan pautas para superar el problema, no se comparte cómo los adultos crecieron gracias a esa dificultad, se trata de una actitud muy egoísta: “Te cuento que estoy triste, te cuento por qué, pero no te digo cómo domino mi tristeza, para que te lleves mi tristeza contigo cuando te vayas”. La nota de esperanza en el espectáculo, es que los personajes se van juntos, sin alegría, como si se fueran esfumando. No cambió la tónica, no hay alegría, fiesta, celebración. Y creo que por eso me pregunté por qué se invitó a los niños. El enfoque, aunque pleno de ingenuidad, está dirigido al espectador adulto: hay una denuncia dramática (en el sentido de que se hace a través del drama, de la actuación). No sabemos qué hacer para comunicar nuestras invitaciones al público. Pero han dado la impresión de no tener muy claro qué quieren comunicar y cuál es el público que están buscando. Y en ese sentido, a mí no me compensó la puesta; en nombre de los niños, interiormente reclamaba la chispa de felicidad, una historia con final: es decir, reclamo “el cuento”.

Un comentario de Umberto Eco y una parábola del *Quijote*

En un artículo publicado en *La Nación* el 30 de abril de 1989, con traducción de Jorge Cruz, Umberto Eco hace referencia a lo que llama “los juicios de gusto”. Y relata esta parábola del *Quijote*, referida en un ensayo de Hume *Sobre las leyes del gusto*:

Dice Sancho refiriéndose a dos antepasados suyos, famosos catadores de vino: ‘... Diéronles a los dos a probar del vino de una cuba, pidiéndoles su parecer... El primero dijo que aquel vino sabía a hierro. El segundo dijo que más sabía a cordobán. El dueño dijo que la cuba estaba limpia y que el tal vino no tenía adobo alguno por donde hubiese tomado sabor de hierro ni de cordobán. Con todo eso los dos famosos mojonos se afirmaron en lo que habían dicho. Anduvo el tiempo, vendiose el vino, y al limpiar la cuba hallaron en ella una llave pequeña, pendiente de una correa de cordobán’.

A lo que Eco acota: “... en verdad, el ‘perfecto crítico’ (para usar una expresión de Elliot) es el que vacía la cuba antes que el lector y pone en claro por qué razones el vino le ha suscitado aquellas pasiones”.

La autocrítica, la conciencia de que somos vulnerables a mensajes y efectos que podrían condicionar nuestro juicio, son muy importantes en la tarea de juzgar el trabajo de otros. Y también es claro que es muy difícil ser no digo “perfecto” pero al menos un buen crítico, que yo al menos hago lo que puedo, pero sé que estoy lejos de la perfección, lo que de alguna manera agradezco, pues me permite pensar que hay lugar para la opinión de otros catadores, y quién sabe, algún espectador puede encontrar en ese vino, en esa cuba, algo (un pétalo, una ramita) que cayó con la llave, y que le dio otro misterioso sabor.

1. Cuando le comenté a mi colega Carlos Pacheco, crítico de teatro de adultos, que pensaba incluir este ejemplo, me dijo: “¡Pero si eso pasa siempre!”. “Pero no en el teatro para chicos”, le contesté. Por eso lo incluyo. Carlos reía.

Dedicatoria y agradecimientos	pág. 5
A manera de aclaración	pág. 7
Cómo está organizado este material	pág. 9
PRÓLOGO	pág. 11
INTRODUCCIÓN	
El niño, ese desconocido	pág. 15
El adulto y su infancia	pág. 17
PARTE I	
El teatro para niños y los malentendidos que lo circundan	pág. 19
A. ¡Con todos los chiches!	pág. 21
B. Temido espectador	pág. 22
C. Un ritual y una fiesta	pág. 23
D. Una feria.	pág. 25
E. El niño consumidor	pág. 27
F. Los padres como objetivo en la mira de la comercialización.	pág. 28
G. La justificación pedagógica.	pág. 29
H. Un punto de encuentro comunitario.....	pág. 30
I. Cuando los actores son niños/as	pág. 31
J. La palabra en el escenario	pág. 32
PARTE II	
Sociedad y ética: modelos	pág. 39
a. Falta consenso	pág. 41
b. La necesidad de autocrítica y objetividad	pág. 42
c. Humildad y trabajo profundo	pág. 43
d. Falta definición en cuanto al producto.....	pág. 45
e. La génesis está condicionada	pág. 47
f. Los auspicios: sus ventajas y sus inconvenientes	pág. 48
g. La escasez de crítica especializada	pág. 48
h. Falta formación especializada e identidad	
definida del hacedor de teatro para chicos	pág. 51
i. Prácticamente no existen reales espacios	
de diálogo e intercambio	pág. 55
j. Premios sin criterio.....	pág. 56
k. ¿Es válido un teatro sobre problemas o conflictos	
profundos?¿Es cierta la afirmación: " con el chico se puede hablar <i>de todo</i> "?	pág. 58

I. ¿Cuál es la salida para quienes quieren hacer bien las cosas? ¿Cómo encontrar al público y cómo evitar las trampas en el camino?	pág. 60
---	---------

PARTE III

Análisis y clasificación	pág. 71
---------------------------------------	---------

Código múltiple para comunicarse con el público	pág. 73
--	---------

Nuevas técnicas que se insertan en el teatro para niños	pág. 74
--	---------

1. Código circense.....	pág. 74
-------------------------	---------

2. Proyecciones y videos.....	pág. 74
-------------------------------	---------

3. Luces y efectos lumínicos.....	pág. 74
-----------------------------------	---------

4. Textos originales y adaptaciones	pág. 75
---	---------

Cuáles son los mensajes	pág. 75
--------------------------------------	---------

Primer grupo. Ética	pág. 76
----------------------------------	---------

A. El derecho a la libertad	pág. 76
-----------------------------------	---------

1. <i>El dueño del cuento</i>	pág. 76
-------------------------------------	---------

2. <i>Vivitos y coleando</i>	pág. 78
------------------------------------	---------

3. <i>Ilusiones y porfías</i>	pág. 83
-------------------------------------	---------

4. <i>La leyenda de Robin Hood</i>	pág. 85
--	---------

5. <i>El susto anda en la Luna</i>	pág. 87
--	---------

B. El poder y su abuso. La corrupción.	pág. 88
---	---------

1. <i>El Gato con botas</i>	pág. 88
-----------------------------------	---------

2. <i>Huesito Caracú, el remolino de las pampas</i>	pág. 90
---	---------

3. <i>Blancacienta</i>	pág. 90
------------------------------	---------

4. <i>Los hijos del juglar</i>	pág. 91
--------------------------------------	---------

5. <i>Cebollitas</i>	pág. 92
----------------------------	---------

C. Las diferencias: aceptación, integración y discriminación	pág. 95
--	---------

1. <i>Cyrano</i>	pág. 95
------------------------	---------

2. <i>Cyrano de Bergerac</i>	pág. 96
------------------------------------	---------

3. <i>Tomi</i>	pág. 97
----------------------	---------

4. <i>Franky, o Frankenstein, el monstruito</i>	pág. 99
---	---------

5. <i>La familia Frankenstein</i>	pág. 100
---	----------

6. <i>La travesía de Manuela</i>	pág. 101
--	----------

7. <i>El Nuevo</i>	pág. 103
--------------------------	----------

8. <i>Historia de un pequeño hombrecito</i>	pág. 104
---	----------

Segundo grupo. Impacto visual	pág. 105
--	----------

1. <i>Rejugadísimos</i>	pág. 106
-------------------------------	----------

2. <i>La familia de colores</i>	pág. 108
---------------------------------------	----------

3. <i>Chiquititas</i>	pág. 109
-----------------------------	----------

4. <i>Chiquititas II</i>	pág. 112
--------------------------------	----------

5. <i>Chiquititas III</i>	pág. 113
---------------------------------	----------

6. <i>El Reino del Revés</i>	pág. 115
------------------------------------	----------

7. <i>El castillo de Barney</i>	pág. 116
---------------------------------------	----------

8. <i>Brigada Cola</i>	pág. 118
------------------------------	----------

9. <i>Power Rangers</i>	pág. 119
-------------------------------	----------

Tercer grupo. Lo cotidiano	pág. 121
---	----------

1. <i>Saquen una hoja</i>	pág. 121
---------------------------------	----------

2. <i>Caidos del mapa</i>	pág. 122
---------------------------------	----------

3. <i>Nueve meses en un ratito</i>	pág. 124
--	----------

4. <i>Sietevidas, la gatópera</i>	pág. 124
---	----------

5. <i>El molinete</i>	pág. 125
-----------------------------	----------

6. <i>Yo así no juego más</i>	pág. 126
-------------------------------------	----------

7. <i>Huevito de ida y vuelta</i>	pág. 129
---	----------

8. <i>Hasta el domingo</i>	pág. 131
----------------------------------	----------

9. <i>La hormiga Tomasa</i>	pág. 132
-----------------------------------	----------

10. <i>Todo de a dos</i>	pág. 133
--------------------------------	----------

11. <i>Cosas de payasos</i>	pág. 134
-----------------------------------	----------

12. <i>Pido gancho, la historia de Carlitos y Violeta</i>	pág. 135
---	----------

Cuarto grupo. Aventura y heroísmo	pág. 136
--	----------

1. <i>Gamuza</i>	pág. 137
------------------------	----------

2. <i>Mi bello dragón</i>	pág. 138
---------------------------------	----------

3. <i>La Flaca Escopeta</i>	pág. 139
-----------------------------------	----------

4. <i>Mucho chucho</i>	pág. 141
------------------------------	----------

5. <i>El país de las brujas</i>	pág. 142
---------------------------------------	----------

6. <i>Belinda lava lindo</i>	pág. 144
------------------------------------	----------

Quinto grupo. Los clásicos	pág. 145
---	----------

1. <i>Hansel y Gretel</i>	pág. 145
---------------------------------	----------

2. <i>El Principito</i>	pág. 148
-------------------------------	----------

3. <i>Robin Hood</i>	pág. 150
----------------------------	----------

4. <i>El Príncipe feliz</i>	pág. 151
-----------------------------------	----------

5. <i>Granadina</i>	pág. 152
---------------------------	----------

6. <i>La Cenicienta</i>	pág. 153
-------------------------------	----------

7. <i>Peter Pan</i>	pág. 161
---------------------------	----------

8. <i>Aladino</i>	pág. 165
-------------------------	----------

9. <i>Pinocho</i>	pág. 173
-------------------------	----------

10. <i>Pinocho, un niño de verdad</i>	pág. 176
---	----------

Sexto grupo. Adaptaciones de la literatura infantil argentina	pág. 179
1. <i>La planta de Bartolo</i>	pág. 179
2. <i>Una trenza muy larga</i>	pág. 181
3. <i>El hombrecito del azulejo</i>	pág. 183
4. <i>La farolera</i>	pág. 184
5. <i>El árbol</i>	pág. 186
Séptimo grupo. Circo, acrobacia, el espacio vertical	pág. 189
1. <i>Las mil y una noches</i>	pág. 189
2. <i>Fulanos</i>	pág. 191
3. <i>Sin escalas</i>	pág. 192
Octavo grupo. De cámara, para los más chicos	pág. 194
1. <i>Mis cajas</i>	pág. 195
2. <i>Chivos y bichos</i>	pág. 196
3. <i>Cuentoporopo</i>	pág. 198
4. <i>Imágenes de Titiritierra</i>	pág. 199
5. <i>Mi amor es un colador</i>	pág. 200
6. <i>Más malo que el lobo</i>	pág. 202
PARTE IV	
El teatro para niños visto como un agente de incorporación a los valores sociales	pág. 211
Modelando actitudes. Los Contenidos.....	pág. 213
a. ¿Por qué razón los directores, autores y productores hacen teatro para niños?.....	pág. 213
b. Análisis del aporte de algunos espectáculos a los valores con los que se comprometen.....	pág. 220
El teatro para niños visto como herramienta de la iniciación social.....	pág. 220
Tema 1. Iniciación al pensamiento crítico, a la observación y el cuestionamiento de lo establecido. Concepto de libertad como un derecho inalienable.....	pág. 221
a. Los payasos portadores de mensajes de libertad.....	pág. 221
b. Héroes, elegidos y personajes heroicos.....	pág. 224
c. Héroes cotidianos.....	pág. 227
d. Existen más ejemplos.....	pág. 229
e. Héroes que no lo son.....	pág. 230

Tema 2. Iniciación a la conciencia y la aceptación del crecimiento y al cambio.....	pág. 231
a. Los miedos.....	pág. 231
b. Obstáculos y fuentes de coraje.....	pág. 233
Tema 3. Iniciación a conductas familiares y conductas sociales de convivencia.....	pág. 234
a. Cosas de la escuela.....	pág. 234
b. Cosas del hogar y la familia.....	pág. 235
c. Cosas de grupos.....	pág. 238
d. Cosas de la propia historia.....	pág. 239
Tema 4. Iniciación en temas de ética, solidaridad, consideración hacia los demás, renunciamiento.....	pág. 241
a. Ser generosos y renunciar a los bienes propios.....	pág. 241
b. Elegir la solidaridad y el bien común.....	pág. 241
c. Ser valientes y persistir en la acción elegida.....	pág. 242
d. Los “diferentes”.....	pág. 242
Tema 5. Iniciación a conceptos y vivencias de estética, fantasía, humor, poesía y juego.....	pág. 243
a. El silencio, la palabra y la elocuencia de la imagen.....	pág. 245
b. La música y el humor.....	pág. 246
c. Belleza plástica.....	pág. 248
d. El ritmo interior de la obra.....	pág. 249
Tema 6. Iniciación a conductas sociales masificadas, manipulables, de respuesta condicionada.....	pág. 255
a. Ausencia de imaginarios y pobreza cultural.....	pág. 256
b. Solo la superficie.....	pág. 277
c. Acción, fuerza y poder.....	pág. 261
d. Otras estéticas.....	pág. 263
Algunas conclusiones	pág. 275
Apéndice	pág. 291

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampetro
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolés (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I de Luis Sampetro
- una de culpas de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando de Juan Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
Guía práctica de ejercicios -parte 1- de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.
- la risa de las piedras de José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

- concurso nacional de ensayos teatrales alfredo de la guardia
Textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg
- rebeldes exquisitos
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
de José Tcherkaski
- ponete el antifaz
(escritos, dichos y entrevistas)
de Alberto URE
Compilación: Cristina Banegas

El teatro para niños y sus paradojas

se terminó de imprimir en
Buenos Aires.

