



ICUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 9 - Instituto Nacional del Teatro - Abril 2006



*Pensar
en grande
para chicos*

1	<i>p/4</i>	CARLOS DE URQUIZA ATINA (Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes)
2	<i>p/5</i>	RUTH MEHL Hablando de teatro para niños
3	<i>p/10</i>	SUSANA LLAHÍ Un Acercamiento a la Historia del Teatro para Niños en Buenos Aires
4	<i>p/19</i>	MARÍA INÉS FALCONI Dejemos que Caperucita se divierta con el Lobo
5	<i>p/22</i>	HÉCTOR PRESA El actor en el teatro para niños
6	<i>p/24</i>	CARLOS DE URQUIZA La puesta en escena
7	<i>p/30</i>	CARLOS GIANNI Experimentar con la música
8	<i>p/34</i>	ANA ALVARADO La vida de los objetos
9	<i>p/38</i>	PATRICIA DORÍN Danza, movimiento, fantasía y juego
10	<i>p/45</i>	JUAN GARFF A modo de epílogo: teatro de antes, niños de ahora

AUTORIDADES NACIONALES**Presidente de la Nación**

Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura

Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura

Dr. Pablo Wisznia

**Director Ejecutivo del
Instituto Nacional del Teatro**

Sr. Raúl Brambilla

Consejo de DirecciónCarlos Leyes, Claudia Caraccia, Oscar Rekovsky,
Yanina Porchetto, Teresita de Jesús Guardia,
Alejo Sosa, Gustavo Rodríguez, Roberto Aguirre,
Rafael Bruza, Nerina Dip, Ariana Gómez**AÑO 3 - Nº 9 / ABRIL 2006
CUADERNOS DE PICADERO****Editor Responsable**

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes

Corrección

Alejandra Rossi

FotografíasMagdalena Viggiani,
Complejo Teatral de Buenos Aires**Ilustración de Tapa**

Oscar "Grillo" Ortiz

Colaboran en este NúmeroAna Alvarado, Patricia Dorín, María Inés Falconi,
Juan Garff, Carlos Gianni, Susana Llahí,
Ruth Mehl, Héctor Presa, Carlos de Urquiza.**Redacción**Avda. Santa Fe 1235 - piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122**Correo electrónico**prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar**Impresión**Compañía Sudamericana de Impresión S.A.
Tucumán 979 (1049) - Tel. (54) 11 4326-0068
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

Con la colaboración de ATINA (Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes) Cuadernos de Picadero difunde, en esta edición, una serie de reflexiones que buscan apuntalar la actividad de los creadores que trabajan para público infantil y adolescente. Algunos de los profesionales más destacados del medio argentino se ocupan aquí de aportar su experiencia en lo concerniente a la dramaturgia, la actuación, la puesta en escena, el teatro de objetos y la danza, cuando ellos se ponen en juego frente a una platea de pequeños espectadores.

ATINA

Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes

A mediados de 2001, en medio de la espantosa crisis que asoló nuestro país, comenzamos a reunirnos, seguramente preocupados por la situación que estábamos atravesando. Recién allí pudimos descubrir que si trazábamos líneas de acción concretas, si nos poníamos a trabajar por el beneficio de todos y no sólo por el interés individual, podíamos conseguir espacios y posibilidades que sólo eran logrables a través del esfuerzo conjunto.

Ése fue el punto de partida de ATINA, Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes, entidad que a la fecha ha obtenido un lugar representativo del teatro para niños en nuestro país. En los pocos años de su reciente historia se han conseguido logros significativos para beneficio de la actividad, se han ocupado espacios que estaban deshabitados o mal representados, se ha logrado el reconocimiento de ATINA entre las demás asociaciones del quehacer teatral y en los organismos del Estado y tenemos muchos proyectos realizándose o en vías de realización.

Como afirmaba, son muchas las actividades realizadas y entre ellas podemos puntualizar como las más importantes:

- 1 – La Primera Edición del Festival Nacional e Internacional ATINA 2003, realizado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en noviembre de ese año.
- 2 – La obtención de la representación en la Argentina de Assitej Internacional.
- 3 – La elección de María Inés Falconi como miembro del Comité Ejecutivo de Assitej Internacional. Único miembro de ese Comité de habla hispana.
- 4 – La concreción de una biblioteca real y virtual dedicada al teatro para niños y jóvenes.
- 5 – La creación del Foro Iberoamericano integrado con miembros de muchos países de América y España.
- 6 – La organización de mesas redondas, encuentros y talleres.
- 7 – El lanzamiento de la Segunda Edición del Festival Nacional e Internacional ATINA 2006 a celebrarse del 16 al 22 de octubre de ese año.

Y ahora esta publicación que realizamos a través del Instituto Nacional del Teatro y que intenta ser un aporte al entendimiento del teatro para niños y jóvenes.

Carlos de Urquiza
Presidente de ATINA

Hablando DE TEATRO para niños

Por RUTH MEHL *

Una cita de Ralph Waldo Emerson dice: *"Everybody is ignorant, only in different subjects"*.

Cuando se trata del teatro o el espectáculo para los niños, no hay, no puede haber expertos. Y eso nos obliga a reconocer una ignorancia común. Alrededor de este quehacer sólo hay personas con distintos conocimientos y conviene acotar el alcance de autoridad que otorga ese saber. Tal vez por eso se puede decir que una publicación que reúne distintos enfoques y experiencias de profesionales que han abarcado algún aspecto de este género múltiple, es la manera más acertada de acercarnos a este tema, de crear perspectivas y abrir el diálogo.

En lo que a mí respecta, calculé que, en 25 años de cobertura ininterrumpida de los espectáculos infantiles, he visto por lo menos unos 1.500. Es fácil deducir que hubo excelentes, muy buenos, buenos, regulares y malos y que ocurrieron en los más diversos escenarios. Los niños más chicos de las primeras épocas ya tienen 30 años, o más. Las generaciones se han ido sucediendo y cambiando, y también 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. (Digo *nosotros*, porque creo que una pasión común me permite estar cerca de los realizadores en ese momento inicial, cuando nacen los proyectos. Pero, me guste o no, sé muy bien que los caminos se separan, y a veces mucho, cuando es mi turno de hacer mi trabajo. Tengo que sentarme en la platea, olvidarme de los sueños y las intenciones de quienes están en el escenario y detrás del escenario, y decir lo que veo, y lo que siento con lo que veo).

Reconozco una carencia: no puedo estar en la cocina. Pero, dispongo de un privilegio: desde ese lugar muy especial que es la butaca junto a los chicos y los padres, y también desde las conversaciones con los realizadores, he aprendido mucho. Ésa es la experiencia que puedo compartir, para que dibujemos un borrador, un mapa desde donde tomar algunos elementos que tal vez nos permitan trazar dos o tres líneas de aproximación a este fenómeno que escapa a un análisis absoluto porque tiene que ver con dos misterios: **el niño y el arte teatral**. Personalmente siento que lo primero que demanda esta pretensión de reflexionar sobre el tema, es una actitud de completa humildad: un sincero admitir *que no sabemos*.

(*)Escritora, periodista, crítica de espectáculos infantiles para el diario *La Nación*

EL DESTINATARIO

El primer problema que aparece, tanto al emprender como al analizar un producto cultural dirigido a los niños, radica en el *desconocimiento del destinatario*: entre los creadores y los receptores existe una distancia insuperable que sólo 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 ya hemos dejado la infancia y no podemos regresar a ese país, a menos que un niño nos extienda un pasaporte por un ratito. Necesitamos ser conscientes de que cuando nos referimos al niño espectador, nos manejamos con una suerte de *identikit* armado con recortes muy diversos e incompletos, a veces muy lejanos a la realidad.

El otro territorio mal transitado es el teatro como arte, y la dificultad de definir lo que es teatro para niños. Aquí hay también prejuicios, falta de acuerdos en lo que se debe, o no debe, lo que se puede o no se puede hacer, qué elementos son imprescindibles, cuáles son los compromisos con el arte y cuáles con la platea, cuáles son las motivaciones, qué condicionamientos pueden aceptarse. Estos dilemas, esta confusión se extiende tanto entre conocedores del género, como entre quienes tienen poder para elegir.

En síntesis, veo dos polos, el niño como espectador y el género teatral, que crean un campo bastante delimitado donde se desenvuelve este fenómeno de características singulares, un lugar donde los adultos buscan comunicarse con los niños, con diversos objetivos aparentes u ocultos, conscientes o inconscientes. En esa especie de territorio, paradójicamente, a la vez tierra santa y tierra de nadie, se pueden observar con respecto a ambos polos de tensión, prejuicios, objetivos

y tendencias que involucran a los adultos responsables del producto en alguna de sus etapas.

LA HONESTIDAD, ASUNTO DE CADA UNO

Hasta qué punto somos conscientes, hasta dónde nos falta la apertura para mirar como nueva cada propuesta, tenemos la honestidad para emprender aquello que proclamamos, la autocrítica para renovarnos, la sensibilidad para escuchar el silencioso reclamo de la infancia, la humildad para seguir estudiando, buscando, tratando y la fuerza para defender lo verdadero, lo bello y lo bueno en tiempos de crisis, de caos y de confusión, es asunto de cada uno. Como también es asunto de cada uno la motivación, la razón para hacer un espectáculo para niños, el verdadero lugar desde donde sale esta creación a la que vamos a invitar a los chicos, *nuestros* chicos.

Porque el mérito, la santidad, la justificación no se envasa en moralejas, cartelitos o frases cantadas en los últimos pasos del musical, reflexiones extemporáneas del protagonista, advertencia del relator, para pasarle una mano de pintura moralista al espectáculo. Se trata de poner las tripas, de jugarse, de encarar cosas en las que se cree y que se comparten desde el código del teatro.

Y no conviene engañarse, a eso nadie puede escapar: los niños siempre se conectan con lo esencial, lo primitivo, lo inconsciente. Esos temores secretos, esas experiencias negadas, si no son reconocidos por el propio creador, encontrarán por sí solas el camino para manifestarse.

EL COMPROMISO CON EL ARTE

No es suficiente ser honestos con lo que queremos contar, tenerlo claro, tener algo que contar, sino que también es esencial que haya respeto hacia el

oficio. A esta altura de la evolución del género, afortunadamente, muchos están de acuerdo en que no es cuestión de *cualquier musiquita, cualquier ropita, cualquier cartón pintado y menos, menos aún, de saber actuar más o menos, y resolverlo todo en tres o cuatro ensayos.*

Aunque tampoco es solamente cuestión de *pantalla panorámica, humo, petardos, rayos láser, hamacas que bajan desde el cielo, títeres que saltan desde el suelo, personajes que vuelan.* No, eso tampoco.

Como tampoco cuentan por sí solos, las caras famosas, las sonrisas carismáticas y los reiterados *gags* y trucos de un actor histriónico, ni siquiera las acrobacias. Lo que hace falta, ya que se invita al chico al teatro, es que se haga TEATRO. Que se le cuente una historia con el lenguaje del teatro. Y a eso se refiere esta publicación.

VARIANTES EN EL TIEMPO

En estas últimas décadas el niño ha ido avanzando en la sociedad en su condición de mercado. Ahora ha alcanzado plenamente la figura de *target*, y Dios lo libre de las implicaciones y las consecuencias de su protagonismo como consumidor.

Hace unos treinta años, el teatro para chicos era animación con globos y golosinas, o algún cuento clásico representado, con los animales o personajes vistiendo los más lamentables disfraces. A los padres les importaba que sus niños pasaran al escenario e hicieran alguna gracia y fueran aplaudidos. Eso se llamaba *participación*.

Enrique Pinti y Hugo Midón fueron al principio severamente criticados por introducir el musical en el teatro para niños. Después vinieron grupos como



Escena de «Juan Calle»

Catarsis, La Galera Encantada, Asomados y Escondidos, El Triángulo, con el énfasis en el juego y la mirada hacia los temas propios de la infancia.

Los códigos teatrales servían en algunos casos para pasar información o formación. Los espectáculos eran didácticos. La aprobación de la escuela importaba. Nitidos, prolijos, cuidados, con más o menos despliegue, un argumento muy simple, y buen trabajo corporal, invitaban a los chicos a pasar un rato agradable con un cuidadoso y respetuoso acercamiento a su mundo más íntimo. Tan cuidado a veces que el tema se diluía en un leve roce. Sin embargo, paralelamente otras propuestas mantenían la tendencia al juego, la diversión, el humor, conectados con la música.

Cuando la TV descubrió este *target* en el teatro, aparecieron, en vacaciones de invierno, las grandes producciones, deslumbrantes, de gran impacto y casi siempre, vacías de contenido. Esto se contagió, jun-



Escena de «Los Abuelos no mienten»

to a la moda de poner caras conocidas por la TV en los elencos, para atraer al público, para vender.

La oscilación del péndulo llevó después a un término medio más sano. Podría decirse que, actualmente, se puede apreciar un crecimiento, una buena síntesis entre lo esencial a comunicar, y lo esencial del arte comunicador. De alguna manera los buenos ejemplos han influido a las distintas partes.

También ocurre ahora, que se reconoce la presencia del adulto como parte de la platea. Hay más guiños para los papás, a veces un discurso en dos niveles. Esto es bueno, si está bien dosificado, porque al niño le hace bien que su compañero adulto esté contento. Lo que reclama un cuidadoso equilibrio, para que el centro de atención, el hilo conductor, siga conectado al niño

Otro aspecto para observar en los últimos tiempos, es una mayor libertad para abordar con los chicos temas que antes eran tabú. Esto es interesante, y a la vez delicado, y está amenazado por peligrosas trampas. El adulto creador no debiera, por ejemplo, largar la bomba y salir corriendo. Lo que sí puede hacer es comprender el problema, aprender a mirarlo, y buscar su propia respuesta, y desde el espectáculo, darle al espectador las herramientas para que elabore las suyas. Otra salida fácil, cobarde, es minimizar o trivializar el problema. Después de plantearlo, situaciones humorísticas, disculpas fácilmente aceptadas, reconciliaciones sobre abismos dolorosos, significan, a mi entender, una estafa moral. El riesgo más frecuente es enredarse en el tema y no poder salir: al rechazar una solución, (porque no haya ninguna fácil) se suspende el relato en una especie de final abierto, y lo que preocupa es que no se aporten elementos para que el niño lo elabore.

El niño ocupa el lugar de víctima, con respecto a las situaciones que la vida le plantea, originadas por el mundo del adulto: enfermedad, muerte, separación de los padres, violencia, maltrato, discriminación, pobreza, hambre, discapacidad, guerra, desastres ecológicos, exilio, etcétera, son todas consecuencias de conductas adultas que él no puede manejar. En un espectáculo que le está dedicado, si esas situaciones se plantean, alguien (el o los héroes) debe mostrar cómo se va a entender con el problema

INICIACIÓN

En nuestro país el teatro para chicos es muy importante y se merece atención porque la cartelera es muy abundante, casi la más extensa del mundo, y como hecho cultural destinado a las nuevas generaciones, *funciona como un rito de iniciación*. O sea, guste o no, es parte de los modos en que una sociedad moderna comparte sus valores con las generaciones más jóvenes.

Obviamente, en una sociedad compleja como Buenos Aires siglo XXI, hay muchas facetas, buenas y malas que, para perdurar y seguir produciendo sus seguidores, requieren la iniciación de los jóvenes.

Nadie que encare un producto cultural para los niños puede declararse inocente. Debe preguntarse, por el contrario, *a qué cosas incorpora, en qué cosas inicia* a los niños, mediante su espectáculo. Debe preguntarse cómo los deja, cómo los manda a casa. Por ejemplo: violencia o armonía, libertad o sometimiento, cuestionamiento o conductas masivas, elección o consumismo, egoísmo o generosidad, responsabilidad o impotencia, dignidad o servilismo, compromiso o indiferencia. Estos valores se los presentarán sus héroes, si los

encuentra, pero estarán sobre el escenario, por comisión o por omisión.

HÉROES

En estos tiempos, nuestra sociedad está muy pobre, muy vacía de héroes. Los niños (y nosotros también) necesitan alguien en quien confiar, a quien seguir, aunque sea en sus fantasías. De alguna manera, ellos encarnan este tránsito por un mundo lleno de peligros y demonios que es la vida cotidiana. Pero, si los sabemos con debilidades pero elegidos, renuentes pero obedientes y comprometidos, débiles y frágiles pero a la vez dotados, llevando solitarios la carga de su misión, pero acompañados por ángeles de todo tipo, valientes en sus temores, sencillos en sus decisiones; si conocemos su historia desde una mirada tierna y con humor, vamos a querer ir con ellos, y vamos a pensar que nuestro camino se asemeja. De modo que vamos a disfrutar de sus triunfos pequeños y grandes y vamos a confiar en que nosotros también podremos, o sea, encontraremos nuestra esperanza.

Personalmente, he encontrado algunos de ellos, tanto héroes como antihéroes que me han dejado salir de la función más cómoda con mi vida, sonriendo, con esperanza, en los personajes grandes y chiquitos que captaron mi emoción. Nombrar algunos sería injusto porque habría omisiones, pero lo importante es decir que nuestro teatro para chicos ha sido capaz de crear personajes que acompañan a sus espectadores más allá de las funciones. Y no solamente los héroes: también historias y su manera de contarlas. Personalmente he salido renovada y consolada desde la emoción por la belleza, el oficio, la técnica, esa magia que se logra cuando todo está

bien trabajado y equilibrado, cuando el espectáculo es algo completo. Siento que allí está el “ser o no ser” de este tema: en la entrega inteligente e informada.

DESLUMBRAMIENTO O ILUMINACIÓN

Es posible que siempre haya sido así con el arte, una diferencia entre lo estruendoso y lo recoleto. Hay cosas que para decirse necesitan de su tiempo, su silencio, 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. Y los niños y el teatro son parte de eso, aunque algunos hayan sido obligados a olvidarlo.

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.

Aquí interviene, es mi convicción, la responsabilidad de las generaciones mayores, de los que tienen poder o capacidad para decidir, o para influir desde algún espacio. 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, tienen que elegir y transitar sus vidas.*

Un aporte como el de esta publicación, en la que los responsables y conocedores de las distintas áreas del teatro para niños comparten su experiencia, demuestra que al quehacer se lo toma en serio y que la búsqueda, que en realidad, no debe acabar nunca, sigue, también en serio.

Un Acercamiento a la Historia del Teatro para Niños en Buenos Aires

Por SUSANA LLAHÍ *

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL EN LA ETAPA FUNDACIONAL

A comienzos del siglo XX Buenos Aires ya poseía las características de las grandes metrópolis. Sumamente cosmopolita, la ciudad evidenciaba, en todas las áreas, los resultados del progreso que ofrecía la modernidad. En lo que concierne a la educación, los paulatinos avances de la psicología del desarrollo advertían, no sólo a los especialistas, sino también a los funcionarios relacionados con el área, que los niños no eran «adultos en miniatura» y que, en consecuencia, necesitaban una educación diferenciada, tanto en las llamadas ciencias duras como en las disciplinas artísticas.

En ese momento histórico, la élite de intelectuales argentinos estaba involucrada en una comunidad de perspectivas y problemas que abarcaba, tanto la reforma política como la reforma educativa. En ambas, la mayor preocupación se centralizaba en la asimilación del inmigrante y en aplicar la mejor manera para lograrla.

Cuando en 1908, José Ramos Mejía asumió el cargo de presidente del Consejo Nacional de Educación, descubrió que la mayoría de los maestros de la ciudad de Buenos Aires no hablaban castellano y que los valores y el sentimiento de patriotismo se estimulaban desde el libro *Corazón* de Edmundo D'Amicis. En consecuencia, comenzó una fuerte campaña de pedagogía cívica

cuyos ecos perduran hasta nuestros días. Durante su período se sistematizó, no sólo la liturgia que acompañaba la exaltación de las gestas de la argentinidad en las ceremonias escolares sino también los contenidos de la educación. De esta manera, desde un órgano central, se aseguraba que un nuevo paradigma educativo penetrara, *capilarmente*, en todo el territorio argentino. (Devoto, 2002: 30-33).

Además, el nuevo siglo asistía con optimismo al desarrollo de los sistemas educativos modernos y el interés comenzaba a centralizarse en el sujeto del aprendizaje, lo que dio al siglo XX, el nombre de «siglo del niño». En consecuencia, la normatividad didáctica de las teorías sociologistas en las que se asentaba la educación argentina a comienzos del siglo XX tenía la misión de actuar como bisagra para alcanzar a través de la educación popular, laica y gratuita, la unificación de los hijos de nativos e inmigrantes en el marco de los principios básicos de la nacionalidad.

LA CREACIÓN DEL TEATRO INFANTIL

En este contexto, y sabedor de la profunda llegada que el teatro tenía en los niños, José Ramos Mejía, en 1913, antes de concluir su mandato como presidente del Consejo Nacional de Educación, solicitó la creación de un Teatro Infantil Municipal⁽¹⁾². El proyecto, finalmente, se concretó el 23 de diciembre de 1913, y

* Licenciada en Letras, investigadora



Escena de «Canciones para mirar»

pasó a depender directamente de la Dirección de Parques y Paseos. El Teatro Infantil Municipal incluyó a niños y adolescentes, y en su escuela se brindaba una formación integral que abarcaba el canto, la danza y la declamación.

Hasta ese momento no hubo un teatro dedicado íntegramente a los niños. A pesar de que en 1825, María Teresa Samaniego, en su presentación ante el público porteño, incluyó a su hija Emilia Hernández en la interpretación de monólogos infantiles, y más tarde tuvieron similar participación, Dominguita Montes de Oca y Domitila, la hija de Trinidad Guevara, estas actuaciones no pueden considerarse como teatro para niños, pues estaban incorporadas a las de los adultos y su destino no era el público infantil. En realidad el objetivo se orientaba a ganar la simpatía y complacencia que la gracia de las niñas podía provocar en los espectadores. Algo similar sucedía con el teatro socialista y anarquista, a fines del siglo XIX y comienzos del XX: sin lugar a dudas, el mensaje producía un grado de sensibilización mayor cuando aparecía en las palabras de un niño.

Asimismo, los textos escritos para niños (principalmente por sacerdotes jesuitas y salesianos) hacia fines del siglo XIX, estaban destinados sólo al ámbito escolar.

Unos años después, por el impulso del concejal González Maseda y con el apoyo del proyecto presentado por el actor y en ese momento concejal, Florencio Parravicini, el 27 de diciembre de 1928 se creó el Teatro Infantil Lavardén, un paso muy importante para que el género alcanzara mayor autonomía. Es decir: era preocupación de la política cultural del gobierno, tenía autores propios, un espectador bien definido y un espacio pensado para él.

A esta época pertenece la producción de teatro para niños de Clemente B. Cropsi, Ricardo Monner Sanz, Próspero G. Alemandri, María del Rosario Chipriota, Germán Berdiales, y abarca el período que va desde 1911 hasta 1937. El repertorio de los autores de este período se constituía en base a monólogos, diálogos con escaso desplazamiento escénico, y debido a que las presentaciones se realizaban en parques, la mayoría de las comedias eran mimadas, aunque el mimo no apareciera como un procedimiento propio de la poética de la pieza sino como una necesidad coyuntural. Los personajes de la comedia del arte y otros, propios del circo, comenzaron a incluirse complementando el espectáculo central que siempre lo constituía la comedia. No obstante, aquellas piezas que estaban dedicadas a la exaltación patriótica seguían excluyendo toda posibilidad lúdica.

UNA MIRADA DIFERENTE

Tal era el panorama del teatro para niños cuando arribó a Buenos Aires Alfonsina Storni. Progresivamente, y como parte de su intensa actividad como docente comenzó a desempeñarse en el Teatro Infantil Lavardén desde el mismo momento de su creación. Su producción en la dramaturgia infantil abarcó desde 1928 hasta 1938: **Blanco... Negro... Blanco; Pedro y Pedrito; Jorge y su conciencia; El dios de los pájaros; El degollador de estatuas y Un sueño en el camino** se representaron en el Instituto Lavardén al concluir el ciclo escolar. En el transcurso de nuestra historia teatral, la obra de esta dramaturga fue representada varias veces, en especial, **Blanco... Negro... Blanco**. En 2004, **El dios de los pájaros** fue puesta en escena por el grupo que dirige Patricia Palmer.

Sus piezas encuadran en la estética de la comedia, utiliza procedimientos y personajes de la Comedia del Arte, del melodrama, de la farsa y en la mayoría de los casos, su poesía aparece musicalizada. La obra de esta autora constituye un punto de inflexión. En las dos últimas piezas mencionadas, no se restablece el equilibrio final como era una constante en la dramaturgia infantil (esto evidencia un nuevo enfoque estético e ideológico en el género), en ellas se lee una posición pesimista ante los graves problemas que genera la pobreza y la insensibilidad de los seres humanos.



Raúl Aules

EL PANORAMA SE AMPLÍA

En la misma época, Angelina Pagano, la gran actriz dramática argentina, fundaba la primera compañía de teatro infantil. Su ideal era crear una escuela semejante a la Real Academia de Declamación y Arte Dramático, institución a la que concurrió en la ciudad de Florencia, Italia, en el momento de su formación juvenil. A pesar de sus esfuerzos, nunca obtuvo el apoyo oficial para concretar una obra de tal magnitud. No obstante, con verdadera pasión docente llevó adelante su empresa y en la sala del cine-teatro Baby (actualmente teatro Ateneo) dictaba diariamente sus clases a niños de tres a diez años. El instituto se orientaba hacia una formación integral: actuación, declamación y danza. La primera presentación del elenco tuvo lugar el 8 de julio de 1927 en la sala del viejo teatro San Martín. En esa oportunidad el elenco estrenó **El sueño de Pelusita**, que José León Pagano, Carlos Schaeffer Gallo, Enrique García Velloso y Francisco Villaespesa escribieron especialmente para esta ocasión. Su teatro para niños se presentó en forma regular en las salas de los teatros Ideal, Smart, en el ya señalado teatro San Martín y en el teatro Colón de Mar del Plata. De su escuela egresaron: Angel Magaña, Irma Córdoba, Rosa Rosen, Marcos Zucker, Blanca Tapia, Carmelo Santiago, Meneca Norton, Jaime Walfisch, y muchas otras importantes figuras del espectáculo. Además de los nombrados, escribieron para su teatro infantil, Salvador Riese, Carolina Alió, Lola Pita Martínez, Roberto Tálice.

Esta reseña resulta demasiado breve para referirnos a la tarea que encaró esta gran actriz, quien comprendió todo lo que el teatro puede aportar para la formación del niño. Solía decir: «Lo mejor que tiene el hombre es su infancia, pues vale tanto como una promesa»...

Sin embargo, a pesar del interés que el teatro para niños despertó en tantas personalidades de nuestro teatro, los estrenos eran esporádicos. La compañía de Camila Quiroga presentaba en el Teatro Nuevo; la de José González Castillo y Luis Motura en el teatro Odeón; Lola Membrives

en el San Martín y Enrique Santos Discépolo y las compañías de Josefina Díaz y Manuel Collado también hacían su aporte aunque no tenían un espacio definido.

Simultáneamente, el Teatro del Pueblo, teatro independiente dirigido por Leónidas Barletta, comenzó a incluir en su repertorio el teatro para niños. Barletta consideraba que un niño que se formaba en un teatro de calidad, habría adquirido un juicio crítico que le serviría para las vistas del teatro cuando ya fuera adulto. De esta manera, en todas las temporadas había, por lo menos, una puesta de teatro para niños. Entre las piezas que se pusieron en escena podemos mencionar: **Pelos de zanahoria** (1933) de Jules Renard, repriseada en varias oportunidades y donde tenía una destacada actuación Joaquín Pérez Fernández, eximio bailarín y gran actor de comedia. **Polichinela** (1936) de González Lanuza; **Bigotes para la luna** (1938) de Marcelo Menassé; **El cuento de Barba Azul** (1939) de Jacinto Grau; **El aserrín de los juguetes** (1941) de Rodolfo y Carlos Orlando; **Los títeres de Rosita** (Rosa Eresky, 1948), que con un variado repertorio continuó hasta 1975, momento en que cierra sus puertas el Teatro del Pueblo. Más allá del aspecto didáctico, rasgo dominante de este teatro, las puestas debían contar con calidad musical y mucho colorido, tanto en la escenografía como en los trajes. Coherentes con su ideario, todos los teatros independientes, en el transcurso de su actividad teatral, dedicaron un espacio sumamente preferencial al teatro para niños. El teatro independiente Juan B. Justo, dirigido por Enrique Agilda, realizó una interesante tarea durante seis años consecutivos.

En 1930 se creaba la Universidad Popular de Belgrano Alfredo Fazio y Biblioteca Popular (UPB), espacio abierto a la comunidad con una múltiple oferta cultural. En la década del 50 y 60 en ese espacio desarrollaron su actividad directores como Clelia Inés y Roberto Vega. En la actualidad está dirigido por Carlos de Urquiza. Además de los talleres orientados a distintas disciplinas, cumple con una cartelera de teatro para niños sumamente amplia, donde se presenta, no sólo

el Grupo de Teatro Buenos Aires que lidera el mencionado director sino también, María Inés Falconi, autora de las obras que pone en escena el Grupo de Teatro Buenos Aires y de las que presenta el grupo del cual es directora, el Teatro Taller La Mancha, orientado a los adolescentes. Además, en la UPB han realizado puestas otros teatristas dedicados al género: Roberto Vega, Manuel González Gil, Carlos Martínez, Roly Serrano, Silvina Reinaudi, Héctor Malamud, Marcelo Katz, et cetera. Desde hace once años la UPB desarrolla los Encuentros de Teatro, Títeres y Cuentos, durante las vacaciones de invierno, espacio que concita la adhesión de un relevante sector de la sociedad.

A partir de 1946, Hedy Crilla iniciaba una importante tarea en el género: desde el momento en que puso en escena **La princesa y el porquerizo**, hasta 1973 en que presentó **Rosa, Rosita, Rosalinda**, realizó siete puestas en las que texto y dirección le pertenecían. Esta talentosa mujer de teatro, comenzó a incluir el elemento lúdico como recurso fundamental del teatro para niños, principalmente a partir de la música, tanto en las adaptaciones como en las piezas de su creación.

Hasta este momento, en el género actuaban sólo niños. Posteriormente, con el Teatro de la Nueva Argentina, durante el gobierno de Perón y definitivamente con Roberto Aulés, los elencos comenzaron a integrarse con adultos.

EL TEATRO PARA NIÑOS DURANTE EL GOBIERNO DE JUAN D. PERÓN

La política cultural desarrollada durante el 1º y 2º gobierno de Juan Domingo Perón, supo también hacer del teatro para niños un recurso válido para la formación de la infancia en la línea ideológica que sustentaba. A tal fin, creó El Teatro para Niños de la Nueva Argentina. Esta entidad dependía de la Subsecretaría de Cultura y contaba con el auspicio de la Secretaría de Educación de la Nación.

Entre las puestas de este período podemos mencionar: **Una aventura en el circo** de Alfredo Arjó y **El**



Escena de «Doña Disparate y Bambuco»

alma de los muñecos de Alberto Larán de Vere, en 1948. El 18 de noviembre de 1951, César Jaime estrenó **El baile de la fuerza** y el 31 de agosto de 1953 lo hizo Fermín Chávez con **Un árbol para subir al cielo**, ambas en la sala del teatro Enrique S. Discépolo. El Teatro para Niños de la Nueva Argentina contaba con dos elencos que se presentaban los domingos en el teatro Smart y en salas de teatro y cine de los barrios (Mogliani, Revista *Teatro XX/N*º20: 28) Las puestas se complementaban con números de variedades y el ballet folklórico de Celia Queiró.

A fin de concretar (y vuelven a ser útiles las palabras de Devoto) un paradigma educativo que penetrara capilarmente en todo el territorio argentino, los elencos de

la Comisión Nacional de Cultura realizaban giras por el interior del país.

En este momento, al igual que en el teatro para adultos, hubo una gran escisión entre el teatro oficial y el teatro independiente.

PRIMEROS INTENTOS DE RENOVACIÓN

Hasta la década del 60, la fantasía en el teatro para niños venía de la mano de personajes no antropomórficos. Los personajes referenciales de la poética realista no podían corporizar el mundo de su imaginación tal como lo hacen los niños durante el juego, en todo caso accedían al espacio de la fantasía a través de lo que Graciela Montes denomina el "sueñismo".

Cambios importantes, ayudarían para que el género adoptara otros enfoques. En este momento adquirieron relevancia las conceptualizaciones que realizaban profesionales de la psicología y pediatría, las que incidieron favorablemente en el teatro para niños. Además, en el campo educativo comenzaron a cobrar fuerza una serie de descubrimientos y reelaboraciones de la teoría de Piaget. Desde la teoría de este autor, el juego simbólico en el que el niño “jugaba a ser” y “jugaba a hacer” evocando ausencias, era fundamental para el desarrollo del símbolo y del pensamiento. El niño, según Piaget, necesitaba del juego para crear y adaptarse a la realidad. “La fantasía no era, entonces, tan evasora de lo real como parecía. Es más, se nutría de lo real y revertía sobre lo real. En el juego el niño compensaba carencias, liquidaba conflictos, anticipaba situaciones y, en general, purgaba temores” (Montes: 1990, 18).

Asimismo, la creación del Instituto Di Tella, en 1958, generó un fuerte clima de entusiasmo y deseos de renovación entre la intelectualidad del momento. En consecuencia, los teatristas, tanto los que se acercaron al Di Tella, como los que no lo hicieron, no podían desconocer la efervescencia cultural que se vivía en Buenos Aires y mucho menos los aportes en el campo teatral. Tal es el caso del absurdo que, en el teatro para niños, generó un cruce con otras poéticas que puede tornarse sorprendente cuando se necesita ilustrar la pérdida de hegemonía del realismo.

De esta manera, comenzó a desarrollarse una forma de absurdo, más próxima a la *commedia dell'arte*, donde primaban el azar y la invención. No podemos desestimar el anclaje decisivo del absurdismo en el espacio teatral de Buenos Aires. Y como ejemplo, resulta valioso **Doña Disparate y Bambuco** de María Elena Walsh (1963). Esta autora realizó innovadores aportes en el período. En su **Canciones para mirar** (1962), se destaca un profundo sentido estético, dentro de la línea que resalta lo pedagógico. Y la pieza de Laura Saniez **Cuentos de nunca acabar** (1964) evidenciaba la recepción productiva de esta puesta.

Además, la efervescencia ideológica que produjo la revolución cubana dio como resultante una nueva mentalidad que directa o indirectamente repercutió en el teatro para niños. La reivindicación de las ideologías generó un “aire de época” que imantó a muchas puestas en ese momento histórico; podemos mencionar **El príncipe de los pájaros** (1958) de Agustín Malfatti, **Clavelina** (1963) de Madelaine Barbulee y **Carilinda, Primavera y Patapúfete** (1964) de Andrés Lizarraga.

Con relación al aporte de procedimientos que estimulaban el desarrollo de la fantasía, se intensificaron los que provenían de la farsa y de la comedia musical. Y aunque los personajes mantenían la dicotomía buenos/malos, obedientes/desobedientes, ya se les permitía a los *buenos*, un atisbo de audacia que posibilitaba el cuestionamiento y la rebeldía.

En esta línea estética, la presentación de **Monigote en la pared** de Roberto Aulés (1955) enriqueció al teatro con este tipo de recursos y generó una importante recepción productiva. Tal es el caso de **Gran fiesta en el circo, Pin Pan Pum** de Enrique Pinti (1960). **Tiempos de negro y farol** de Jorge Tidone y **El chocolate de Frank Brown** de Roberto Aulés (1961); **El muñeco de Mariana** de Carlos Mayón (1962); **Las cosas de Pepito** de Jorge Audifred (1965); **La calesita rebelde** de Mauricio Rosencof con dirección de Hugo Álvarez y **El bicho canasto** de Andrés Turnes (1965); **Las hadas andan en calesita** de Jorge Tidone, que obtuvo el Primer Premio en el Concurso de obras de teatro para niños organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, dirigida por el *pionero* Roberto Aulés; **El vagabundo de la luna** de Roberto Medina; **De gatos y lunas** de Beatriz Seibel (1968); **Corazón de bizcochuelo** de Enrique Pinti (1970). No obstante, en muchas de las piezas de la época, no se renunciaba del todo al mimetismo y a la idea de “ilusión”.

La creación, en la ciudad de Necochea, del Festival de Espectáculos para Niños, en 1962, dio cuenta de la importancia que había adquirido el género tanto en la ciudad de Buenos Aires como en el interior del país. A

partir de su creación, este festival se convirtió en uno de los espacios de mayor legitimación.

DEL ARTISTA A LA SUBJETIVIDAD DEL ESPECTADOR

En esta década asomaba Pipo Pescador en el teatro para niños. Las canciones y poesías de este autor siguieron una línea contenidista, que hacían prevalecer el carácter didáctico de las mismas. En la década del 80 esta textualidad se torna remanente, no obstante, en **¡Viva el teatro!** (uno de sus mayores logros de los últimos tiempos), que contó con la dirección de Claudio Hochman, se puso en escena, precisamente, el cariño y adhesión popular que generaron y generan sus actuaciones.

En 1966, José Luis Viacava en un artículo de la revista *Talia* (Nº31: 10/11) comentaba que luego de algunos años de actividad que arrojaron no pocos resultados perdurables, el teatro para niños había entrado en “franca crisis”. Viacava ubicaba las causas, precisamente, en aquel auge, el que fue una consecuencia de la utilización de procedimientos que dieron como resultado obras sumamente renovadoras. Así, los teatristas parecían estar cómodos dentro de esa retórica, sin continuar con la investigación y la experimentación. Según este periodista las fórmulas aplicadas con éxito en años anteriores fueron reiteradas hasta el cansancio.

No obstante, rescataba **El niño sol** de Roberto Vega y **Corazón de bizcochuelo** de Enrique Pinti, como reposiciones que, tras cosechar importantes galardones en el IX Festival de Necochea, podían convocar a la platea infantil en la nueva temporada. Finalizaba el artículo saludando con entusiasmo el estreno de **La vuelta manzana** (1970) de Hugo Midón. De esta pieza opinaba que, a pesar de que los procedimientos aplicados obedecían a las “más probadas fórmulas del género”, el texto y la puesta evidenciaban la rigurosidad que nada dejaba librado a la improvisación.

Este creador que se destacaba al comenzar la década de los 70, recién en **Narices** (1983), comenzó a desa-

rrrollar lo que fue una constante en su teatro (que también había sido preocupación de Roberto Aulés) hacer un teatro “para chicos y adultos”. Midón, sin olvidarlas, tomaba distancia de las etapas evolutivas que marcaba Piaget y confería importancia al estímulo que implicaba brindarles a los niños una poética que colaborara en su crecimiento. (Revista *Viva*, 08/02/98)

Otro caso emblemático en el teatro para niños, lo constituye Héctor Presa, quien desde 1978 se halla al frente de La Galera Encantada. En los comienzos contó con el asesoramiento pedagógico de Dora Sterman, aunque los textos y adaptaciones fueron de su absoluta autoría. En la actualidad, La Galera lleva alrededor de 60 espectáculos estrenados, donde puede observarse una evolución constante que fue incorporando recursos de otras poéticas: el mimo, el títere, el *clown* y la estructura de la comedia musical, en un continuo trabajo de renovación. El teatro de Héctor Presa es un teatro de cámara que, en el género, se destaca por la creatividad y funcionalidad de su escenografía. Entre sus más recordadas puestas señalamos: **Romance de trovadores** (1981), **El hado de Pistacho** (1983) (con Carlos de Urquiza), **Sandokán, una de piratas** (1994), **Romeo y Juliana, una historia de Mataderos** (1999).

DE LA EXISTENCIA A LA RESISTENCIA

El gobierno de Alejandro Lanusse trató de alejarse de las “fronteras ideológicas” (Manson:2000, 416), esto tuvo múltiples repercusiones en el ámbito nacional e internacional, y, en algunos autores del teatro para niños produjo una nueva expresión que Tununa Mercado denominó como “teatro político o de ideas” (*La Opinión*, sábado 2/09/72). La escritora incluía en esta corriente a **Mambrundia y Gasparindia** de Carlos Gorostiza (1971), **Chapatuti en Sandilandia**, creación colectiva de Jorge Eines y Carlos de Mateis (1971) y **Quién le teme al Señor John John** de Hugo Álvarez (1972). Además, el grupo de Teatro Independiente que desarrollaba sus actividades en una cooperativa



Escena de «La Flauta Mágica»



Escena de «La Tempestad»

de Villa Adelina, puso en escena **El medio pollito** de María Martín.

Posteriormente, estas voces se fueron acallando. Sin embargo, el gobierno del Proceso de Organización Nacional, a pesar de que instaló prohibiciones en el espacio de la literatura infantil, no focalizó con demasiada rigurosidad el lenguaje simbólico del teatro para niños. De esta manera, se produjo lo que Beatriz Iacoviello denomina "momento de resistencia": el teatro podía hablar de rebeldía, de deseos de libertad, podía decir cosas a través de la metáfora. Vale como ejemplo el hecho de que la obra de María Elena Walsh tenía espacio en el teatro para niños mientras que su lectura estaba prohibida en los colegios oficiales.

CON UNA MIRADA HACIA LA ACTUALIDAD

Desde 1983, en el ámbito educativo comenzó a aplicarse con eficacia la teoría constructivista, la que generó un niño más participativo, con mayor capacidad para desarrollar su percepción y posibilidad de construir el conocimiento. Los realizadores del género, capitalizaron favorablemente esta corriente.

Además, en el teatro para niños, con la llegada de la democracia y la certeza de la libertad, resurgió con fuerza el teatro callejero. Son muchos los grupos que a partir de ese momento desarrollaron las rutinas circen-

ses en las plazas, otros las trasladan a las salas de teatro. Y aunque el teatro de títeres, hasta ese momento se desarrollaba en un espacio propio, comenzó a incluirse como un procedimiento más, que en el cruce con el circo, el mimo, el *clown*, la estructura de la comedia musical, sumados a los que ya estaban instalados, produjeron una de las actualizaciones más importantes en la historia del género. Con relación a los temas, se acentúan las adaptaciones de los clásicos y se fortalece la mirada ecologista.

Ya en la década del 90, en la línea del mimo, Pablo Bontá presentó **Imaginario, laboratorio de colores** (1998), en la del *clown*, Marcelo Katz puso en escena **Clun** (1998) y **Luna** (1998), y en lo que corresponde al teatro callejero, Ricardo Talento estrenaba en el mismo año **Los chicos del cordel**, del grupo Los Calandracas y el teatro Barracas. En la aplicación de las técnicas circenses aparece Gerardo Hochman con **Bellas Artes** (2000) y **Fulanos** (2004). En la actualidad, el grupo La Pipetúa, constituye un muy buen exponente de la recepción productiva que generaron los teatreros mencionados.

En este último período, el teatro vuelve a evocar y a tematizar las narraciones orales como forma de crear y recrear mundos, de conjurar el tiempo y de generar efectos. Tal es el caso de **Blancacienta**, creación colectiva de los niños de Andamio 90, redactada por Darío Luchetta. El grupo juglar La Carreta, Leo Dyzen, Enrique Naidich y Diego Ruiz, con **Chivos y bichos**, sobre textos de Graciela Montes (1999); y de **Soltando amarras** de Paula Andrada y Javier Smulevich, sobre textos de Italo Calvino, (2000).

En teatro danza, género que posee pocos representantes en el teatro para niños, aparece la compañía El Redondel, Marta Lantero y Patricia Dorin. De sus puestas podemos mencionar, **Tres hechizadas** (1994) y **Oceánica. Un cuento de sirenas** (2000).

Con relación a los temas que deben llegar al niño de fines del siglo XX y comienzos del XXI, recordemos que en los años 80 prevaleció una mirada ecologista que, progresivamente, fue rotando hacia los temas que

alcanzan a este nuevo niño que cada día ve más reducida su infancia. Es así que el teatro para niños comenzó a no soslayar el desprestigio de los políticos, desde **Vivitos y coleando** (1990) de Hugo Midón, hasta la reflexión que proponían las puestas de **Gulliver**, adaptación de Rivera López y **La tempestad**, adaptación de Claudio Hochman ambas de (1997). Tampoco dejó de lado las consecuencias sociales que generan los malos gobiernos **Huesito caracú**, de Hugo Midón (2003), **Juan Calle** de María Inés Falconi (2003), **Derechos torcidos** de Hugo Midón (2005). Y Tuvo puestas plenas de poesía para referirse a la pérdida de los afectos y la soledad en **Historia de un pequeño hombrecito** (2000) adaptación de Hugo Álvarez sobre un texto de Barbro Lindgren y **Noches blancas** adaptación del cuento de Dostoievsky por Mónica Spada y Pablo Di Felice (2002). Se ocupó de la discriminación en **El nuevo** (1996), **Caidos del mapa** (1990) y **Sobre ruedas** (2002) de María Inés Falconi. También de la idea de la muerte: **Tiborantes** de Leo Dyzen y **Basilisa** (2004) de Rafael Curcci y Omar Álvarez. Sin olvidar el conflicto que genera la separación cuando no media la madurez en la pareja en **Los hijos de Medea** adaptación de Hugo Álvarez.

Precisamente, para el tratamiento de estos temas, el cruce de poéticas es más que necesario, porque requieren de la parodia y de ciertos elementos absurdistas, como la falta de comunicación y la imposibilidad para incorporar la imagen del "otro" (en este caso, en nuestro medio, se observan muy buenos trabajos con el *clown*), de los recursos teatralistas que se logran en la alternancia de tiempos imaginarios y reales, y además, de un gran trabajo con el cuerpo y la gestualidad. En otro plano, se hace necesaria la sincronía entre tiempo y espacio para alcanzar el ritmo justo que requiere la poética, introducir con sentido la estructura musical y los procedimientos que posibilitan el humor, a fin de que el niño pueda reírse ante aquello que le muestra la escena y que suele estar muy cerca de su realidad. Y, si bien es cierto que estas piezas parecen

estar más dirigidas a los adultos que a los niños, siempre, existe la posibilidad (y qué positivo que lo logre el teatro) de conversar con los chicos sobre estas puestas "... que dicen mucho acerca de la condición humana, de sus vicios y virtudes, de sus grandezas y de sus pequeñas miserias cotidianas, de la intolerancia y la falta de respeto por las diferencias pero que, afortunadamente, también proponen la generosidad, la comprensión y la justicia como bases del bien común" (Beatriz Trastoy, *Teatro XXI*, N°5).

En otras puestas del 90 hasta la actualidad, podemos señalar un repertorio que también ejemplifica una interesante mezcla de procedimiento: **El hombrecito del azulejo**, versión libre de M. Harvey sobre el texto de Mujica Láinez (1996); **El collar de Perlita** de Claudio Hochman (1997); **El príncipe y la rosa** versión libre de Héctor Presa sobre el libro de Saint de Exupery (1999); **La música de mis sombreros** de Celia Marina con la actuación de Silvina Snajder; **Historia de un amor exagerado**, de Leo Dyzen sobre el texto de Graciela Montes (2001); **Colón agarra viaje a toda costa** de María Adela Basch (2001), autora que hace del trabajo con el lenguaje, la esencia de su creación.

DE LA TELEVISIÓN AL TEATRO

A partir de la década del 80, los espectáculos televisivos dedicados a los niños comenzaron con lo que sería una constante hasta la actualidad: durante las vacaciones de invierno se instalan en las principales salas de Buenos Aires con espectáculos que reproducen lo que están realizando por televisión. Al mismo tiempo, figuras relevantes del espectáculo recurren a una estrategia similar, crean una puesta para esa época del año a fin de llegar a un público que genera rentabilidad. En la mayoría de los casos se prolongan poco tiempo más de lo que dura el receso invernal. El primer ejemplo para este fenómeno podemos ubicarlo en la actuación de las Trillizas de Oro en 1975, luego fue **Margarito Tereré** de Zulema Alcayaga en 1983 para arribar a lo que podríamos llamar "el boom Cris

Morena”, que comienza con **Rejugadísimo** en 1994 para continuar con **Chiquititas**, ciclo de gran aceptación en 1995 y desde el año pasado con **Floricienta**, su nuevo programa de televisión. Los estereotipos que generan estos programas televisivos, en la mayoría de los casos gozan del beneplácito de los padres, quienes tampoco se detienen a analizar las contradicciones sociales, políticas y económicas que subyacen en ellos. El circuito comercial que se crea a partir de los mismos genera un fenómeno estético particular, con el que debe convivir y competir la oferta que organizan los teatristas, cuya tarea es producto de una constante búsqueda y experimentación.

LA MÚSICA

Y a partir de la década del 80, la música pasa a tener el papel protagónico en la labor de una serie de realizadores: Sonsonando, Los Musiqueros, Carachumba, Mariana Cincunegui (Fundadores de MOMUSI, Movimiento de Música para Niños), a los que hay que agregar: Los cuatro vientos, Vocal 5, Indio Universo, Mariano Biaggio, Jorge Marzialí, Luis María Pescetti, Papando moscas (rock para chicos), Tun Tun, Adriana. En todos los casos, la música es el centro de la representación escénica y a su protagonismo se agrega cierta dramaturgia, que complementa y enriquece la semántica de las composiciones.

CONCLUSIONES

Con la mirada puesta en los inicios, al hablar del teatro para niños en Buenos Aires, más allá de que su valor estético, visto desde la actualidad, nos puede parecer muy pobre, debemos considerarlo como una iniciativa de vanguardia. Basta recordar que en los Estados Unidos, este género comenzó en 1903, cuando Alice Herts fundó el Teatro Educativo Infantil, que tuvo una duración de sólo seis años y se retomó varios años más tarde. Y que Canadá, que posee en la actualidad

un papel preponderante, no comenzó a preocuparse por este género hasta 1948 (Martínez Velasco, 1989:82). El teatro para niños en nuestro medio, tuvo un inicio prematuro en relación con el resto de América Latina y a muy poco de andar comenzó a enriquecerse con temas y procedimientos que nuestros creadores procuraron y procuran, en las mejores fuentes del mundo del arte.

De acuerdo a lo analizado podemos considerar que en el teatro para niños en Buenos Aires se dieron tres momentos clave: 1) Con Alfonsina Storni, en cuyas obras se concretó una línea semántica que enunciaba otra posición ideológica que difería de la desarrollada por los escritores que en la época se dedicaban al género. 2) Un segundo momento enriquecedor en la década del 60. 3) Un tercero con el advenimiento de la democracia fortalecido durante los años 90. En ambos se comenzó a experimentar con procedimientos que provenían de otras poéticas y que tuvieron el mérito de generar una importante recepción productiva.

En este momento, la sociedad ha caído en una red que posibilita una nueva forma de sabiduría donde “(...) los mayores ya no son quienes presentan los valores de la oposición; los medios de comunicación de masas *adultizan* al niño e *infantilizan* al adulto” (Aparici y García Matilla, 1989:53). Sin lugar a dudas, en un nuevo movimiento, el teatro para niños, se verá en la necesidad de evolucionar y crecer para un espectador más exigente, poseedor de un aguzado espíritu crítico, por un lado, sujeto a una difícil problemática social en la que ingresa cada día más precozmente, y por otro, formado en la estética del *videogame*, y en general, habituado a una oferta cultural que lo induce a una lectura de imágenes en las que prevalece un ritmo exacerbado que en los últimos tiempos cubre todos los espacios de la vida cotidiana.



Escena de «Vivitos y coleando III»

Notas

- 1 - Las funciones del Teatro Infantil Municipal, se desarrollaban en los parques: Avellaneda, Centenario, Chacabuco, de los Patricios, Los Andes, Rivadavia. En las Plazas: Herrera, Matheu, Vélez Sarsfield. Hospital de Niños. Casa de Expositos y Patronato de la Infancia. En la película *Un bebé de contrabando* (1940), protagonizada por Luis Sandrini, en una escena es posible observar una función del Teatro Lavardena, en el Parque Avellaneda, con el decorado de fondo, tal como aparece en las fotos de los textos de esa época.

Dejemos que Caperucita se divierta con el Lobo

LA DRAMATURGIA DEL TEATRO INFANTIL

Por MARÍA INÉS FALCONI *

Hace un tiempo, tuve la oportunidad de compartir un almuerzo con gente de teatro entre la que se encontraba un conocido escenógrafo dedicado al teatro comercial para adultos. Durante la comida, intercambiamos opiniones sobre la actividad teatral, muchas de ellas coincidentes, teorías y bromas al respecto. Ya de sobremesa, el susodicho escenógrafo me preguntó a qué me dedicaba. "Escribo teatro para niños y jóvenes", contesté, no sin cierta prevención, que se vio confirmada al instante con su respuesta: "Ah...", fue todo lo que dijo, y giró su cabeza para hablar con el que tenía al otro lado, dando por terminada nuestra conversación.

Lejos de ofenderme, por semejante falta de cortesía, debo agradecerle su sinceridad. Son muchos los que piensan "ah...", así, sin ningún signo de admiración, cuando se habla de la dramaturgia para niños, pocos son los que lo dicen.

De nada sirve afirmar, que esto sucede porque la dramaturgia para niños es un género relativamente nuevo. También lo son la pediatría, la psicología infantil, la odontología pediátrica y otra cantidad de especialidades que, justamente, se "especializan" en niños. Pero nadie piensa que un cardiólogo infantil sea menos cardiólogo por trabajar con niños; sí que un dramaturgo, sea menos dramaturgo por hacer "obritas infantiles".

Este concepto, según creo, es extensible al arte en general; la literatura, la música y la pintura sufren las mismas dolencias. Pero hablando específicamente de la dramaturgia, cabe preguntarse cuál es el motivo por el que este género está asociado a una actitud tan francamente desvalorizadora entre los teatristas, los intelectuales y la sociedad en general.

Todos aquellos que nos dedicamos al teatro para niños y jóvenes, solemos adoptar la postura de víctimas de la discriminación de las minorías, y hacer nuestras defensas y alegatos a favor de esta actividad en encuentros, congresos, mesas redondas o festivales pero, siempre entre nosotros mismos. Es lógico: a los otros encuentros, congresos, mesas redondas y festivales, pocas veces nos invitan. No figuramos en la programación. ¡Pobrecitos nosotros! Supongo que ya es hora de abandonar este rol y comenzar a preguntarnos qué responsabilidad nos cabe a los dramaturgos para niños en todo esto.

Por empezar, al menos en la Argentina (aunque creo que la situación es extensible a otros lugares del mundo), trabajar en el teatro para niños es solo un paso previo para poder llegar al teatro para adultos. Pocos son los que se dedican a él por vocación y por elección. La oportunidad, la casualidad y muchas veces una supuesta *facilidad* hacen que teatristas y drama-

(*) Dramaturga, directora, docente.



Escena de «El nuevo»

turgos se encuentren frente a un público infantil sólo circunstancialmente, mientras sueñan con las grandes marquesinas del teatro para adultos, el teatro de verdad. Lejos de ser, como la pediatría anteriormente nombrada, una especialidad que llega después de un intenso estudio y su correspondiente diploma, la dramaturgia y el teatro para niños, llegan antes de haberse recibido de nada, bajo la teoría de que como es para niños, es fácil, o más fácil.

Es éste un primer error, nuestro, y no de los otros, que deberíamos dedicarnos a desterrar. Trabajar, específicamente, escribir para niños, no es fácil. Supone, además de nuestro talento personal, nuestro conocimiento sobre dramaturgia, nuestra necesidad de transmitir un mensaje, nuestro bagaje cultural y la infinidad de otros aspectos que hacen a esta actividad, un profundo conocimiento acerca del niño, tanto intelectual como afectivo.

Todos sabemos que el público infantil es un público exigente; que, carente de las convenciones sociales, es capaz de hablar, levantarse y hasta correr dentro del teatro si lo que está viendo le aburre; que es necesario atraparlos, entretenerlos, interesarlos, pero... ¿qué más sabemos de ellos? Porque basándonos en este único dato objetivo, caeremos en la tentación de presentar

espectáculos con mucho colorido, mucha música, mucho ruido, efectos especiales cuando la producción lo permita, algún otro animalito o muñeco que llame la atención y los infaltables personajes de cuentos tradicionales, para quedar conformes cuando los ojos del niño vuelvan al escenario, después del décimo caramelo, o cuando el volumen del sonido acalle las voces del aburrimiento. Si esto es todo lo que podemos hacer, los dramaturgos sesudos están en todo su derecho a mirarnos por arriba del hombro.

Sin embargo, estoy segura de que la dramaturgia para niños tiene otras posibilidades de llegada a su público, acercándose a sus vivencias y traspasando la superficialidad de las formas de música, color y alegría.

Pero para llegar a los niños profundamente, tenemos que conocerlos profundamente. ¿Es que acaso para escribir teatro para niños tendremos que ponernos a leer inmensos tratados de psicología? Seguramente no es necesario tanto, aunque todo ayuda. Pero no apelo a nuestro intelecto, exclusivamente, si no a nuestra sensibilidad. Conocer a los niños es simplemente, estar junto a ellos. No sólo cuando es “un niño público”, un montón indiferenciado que como cualquier montón acepta, rechaza, ríe o se distrae; sino cuando es un niño individual y único, con sus gustos, y sus miedos, y sus deseos y sus maldades, y sus afectos y su propia y particular manera de comprender este mundo adulto en el que le toca vivir. Es ese niño individual, en ese momento preciso, el que tal vez nos abra un mundo de posibilidades para llevar al teatro. Es ese niño el que despertará en nosotros la necesidad de crear para él una historia que responda sus preguntas, que calme sus

ansiedades, que acreciente su seguridad o despierte su fantasía. Una historia en la que él pueda verse reflejado. Una historia que, aunque escrita por un adulto, pueda transmitir las vivencias, sentimientos o experiencias de un niño, de ese niño. ¿Cómo podríamos saber todo esto si no es estando muy cerca de ellos?

Porque cuando un adulto escribe para otro adulto puede, sin ninguna duda, hablar de sus propias vivencias y el público lo comprenderá, en mayor o menor medida. ¿Qué es un autor si no un ser humano común y corriente que transita por los lugares por donde todos transitan y que, para alegría suya y de los demás, tiene la posibilidad y la necesidad de transformar sus experiencias en historias y sus sentimientos en palabras? Transmitirá un mensaje que todos comprenden porque seguramente es lo que todos o muchos también quisieran decir, expresar o vivir.

¿Pero qué sucede cuando el que recibe un mensaje es un niño y el que lo transmite un adulto? ¿Alcanza el remitirnos a las experiencias de nuestra propia infancia, por otro lado ya distorsionadas por el tiempo? Sin duda nuestra infancia importa, y tiene un fuerte peso, pero... ¿es suficiente por sí sola? ¿El famoso "niño que todos llevamos adentro", responde a alguna necesidad del niño actual, de carne y hueso que tenemos sentado frente a nosotros? ¿Es necesario asumir el "infantilismo" cuando trabajamos para niños, o acaso eso nos transforme en adultos patéticos a los cuáles los niños también terminen mirando por sobre el hombro?

Debemos romper con la imagen idílica del niño, ya sea interno o externo, y ponernos en contacto con el



Escena de «Hasta el domingo»

niño real. Trabajar, escribir para niños, es trazar un círculo que partiendo de nuestra capacidad para escucharlos, pasa por nuestra propia infancia, por nuestro conocimiento, nuestra técnica, nuestros valores y nuestra poesía, y les es devuelto para despertar "su" capacidad de escuchar. En definitiva, escribir para niños es sólo ser un puente para que ellos se escuchen a sí mismos.

Y para ser un buen puente, es necesario conocer el lenguaje adecuado, tener la técnica adecuada, buscar una estética adecuada, para que ese mensaje fluya y no se trabase. Necesitamos ser verdaderos Dramaturgos, así con mayúscula.

Entonces, esta necesidad de unir nuestro oficio de dramaturgos con un profundo conocimiento del niño ¿acaso no exige un esfuerzo? ¿No es sin duda una búsqueda, una especialización, un perfeccionamiento de nuestra actividad? Si esto se diera así en la realidad, ¿no mereceríamos que se nos atiende con respeto por tener un trabajo mucho más exigente y que nos demanda una mayor preparación?

Sin embargo, la dramaturgia para niños y jóvenes está casi siempre excluida de los centros de estudios que preparan profesionales. No existe como materia,

no existe como carrera, ni siquiera existe como tema puramente informativo. Aquellos que eligen escribir para niños no tienen otro camino que aprender a los tropezones, de su propia experiencia o de lo que puedan ver a su alrededor. Y es así como, en vez de aprovechar la experiencia ya realizada por otros, los dramaturgos están siempre empezando su propio camino individual, repitiendo los mismos errores que ya otros han cometido, sin posibilidad de avanzar hacia nuevas propuestas, ni de abandonar el caballito de batalla de los cuentos tradicionales, porque todo tienen que descubrirlo solos.

Es posible que, si tomamos conciencia de nuestras necesidades y carencias, si nosotros mismos nos exigimos una mayor y mejor formación, si asumimos la dificultad de nuestro trabajo, comencemos a buscar y a generar centros de formación, formales o informales, oficiales o no oficiales; pero serios, eso sí.

Es hora de que los dramaturgos de teatro para niños, dejemos que Caperucita viva feliz con su abuela o con el lobo, según los gustos, y nos dediquemos a buscar los mitos de nuestra propia época. Es hora de que abandonemos el facilismo y nos enfrentemos a las dificultades de la tarea que hemos elegido. Es hora de que dejen de mirarnos por arriba del hombro.

EL ACTOR en el teatro para niños

Por HÉCTOR PRESA *

Desde 1978 estoy trabajando en el teatro para chicos y, a lo largo de este tiempo me he cruzado con no menos de 200 actores que han formado parte de mi grupo La Galera Encantada o de otros proyectos en los que he participado y que me han permitido sacar algunas conclusiones, a partir de las experiencias compartidas, en cuanto a las características que debe tener, según mi parecer, un actor de teatro para chicos.

Inicialmente, podríamos hablar del estigma del género menor que persigue desde su creación al teatro para chicos. "Es para chicos...": una apreciación recurrente que inicialmente presupone que la tarea es más sencilla. Muchos actores, o estudiantes de teatro han abordado el espectáculo infantil, como parte de una experiencia menor, como una etapa de aprendizaje en el comienzo de su carrera, sin observar en la mayoría de los casos las reglas fundamentales que seguramente cuidarían al realizar una obra para adultos.

De allí, es que es común encontrarse con adultos encarnando roles de chicos, trabajando la composición desde una visión añorada, ñoña, antigua, totalmente alejada de los parámetros reales de composición de un niño. Habitualmente este tipo de actores se queda en un armado externo, vacío, sin profundidad, sin aristas.

Es por eso que al pensar en el tipo de actor que se requiere al encarar un espectáculo para chicos uno no

debe dudar: ese actor que se busca debe tener las mismas condiciones que uno buscaría al encarar una obra para adultos. Por lo menos, ese debería ser el punto de partida para la búsqueda de un intérprete adecuado, sumadas estas condiciones a otras específicas que proponen las obras para niños. En muchas de ellas, el género se emparenta con lo musical por lo que es importante que el actor cante y baile, que pueda expresar a través de la música los conceptos que el autor intenta transmitir. También es muy frecuente que el humor sea el vehículo a través del cual el autor relata la historia, por lo que el actor en cuestión deberá manejar un género por demás complicado. Y, como detalle insoslayable dentro de las condiciones que considero debe cumplir el personaje en cuestión, será imprescindible que tenga capacidad de juego. Esta última característica sería la clave del éxito de un emprendimiento dentro del teatro para chicos.

Tomemos cada uno de estos ítems y desarrollemos una pequeña reseña acerca de los requisitos.

UN ACTOR QUE JUEGUE

El juego es sin duda el elemento comunicante por excelencia en el niño. De ahí que, en los espectáculos infantiles, la presencia de este elemento como vehículo de transmisión de conceptos es habitual. Por lo que es fundamental, desde mi óptica, y se transforma en el requisito número uno, lograr que el intérprete juegue.

(*) Actor, director, dramaturgo

Que transite el "como si..." con absoluta facilidad, que tenga la impronta para entrar en la piel de un personaje de corta edad entendiendo que el razonamiento por el que el niño pasa siempre conduce o atraviesa el juego.

UN ACTOR QUE CANTE Y BAILE

En la comedia musical, creo que no es tan necesaria la presencia de un actor que cante y baile de manera excelsa sino que es importante entender que el actor debe poder usar esos vehículos expresivos, con la misma facilidad con que usa la palabra o el gesto. El actor debe entender que es necesario afinar y tener la coordinación corporal suficiente para seguir un esquema musical, pero tan importante como eso, es poder interpretar lo que el autor quiso decir al colocar esa canción o ese baile en un sector de la obra. No busco bailarines o cantantes sino actores que bailen o canten. La diferencia es sutil, pero profunda.

UN ACTOR QUE EMOCIONE

Muchas veces se supone que el teatro para chicos funciona más como un entretenimiento que como una obra con un autor que desea contar una historia. Si nos alejamos por un instante del entretenimiento (que por cierto es uno de los objetivos del teatro para chicos, pero no el único) encontraremos que es importante lograr que la emoción aparezca toda vez que sea posible. Contamos con un espectador entregado, un espectador que cree ciegamente en lo que está viendo. El adulto sabe que es una actriz la que interpreta a La Cenicienta, el niño cree que la mujer que está sobre el escenario, es la Cenicienta. Esta entrega nos obliga a tratar con mucho cuidado el material que ofrecemos desde el escenario porque, el espectador que nos en-

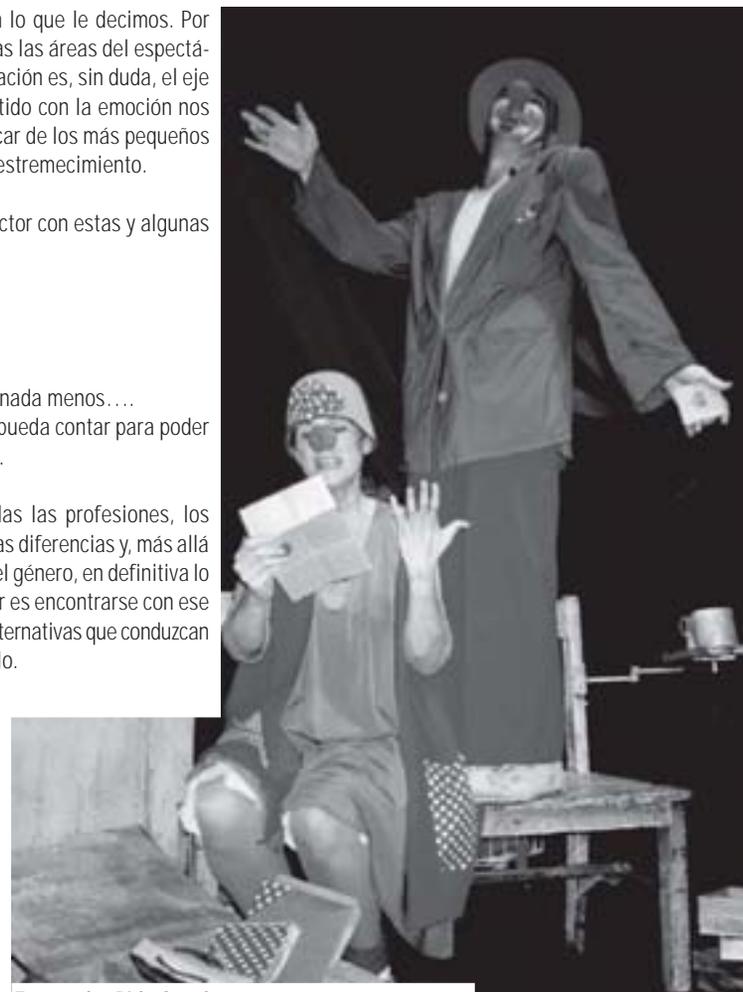
frenta, cree abiertamente en lo que le decimos. Por eso, es fundamental que todas las áreas del espectáculo estén cuidadas y la actuación es, sin duda, el eje de todo. Un actor comprometido con la emoción nos brindará la posibilidad de sacar de los más pequeños una sonrisa, una lágrima, un estremecimiento.

Cada director requiere un actor con estas y algunas condiciones más

- Un actor disciplinado
- Un actor responsable
- Un actor entregado
- Un actor con capacidades
- En fin un actor, nada más y nada menos...

De lo mejores con que uno pueda contar para poder lograr los mejores resultados.

Sin secretos, como en todas las profesiones, los mejores son los que marcan las diferencias y, más allá de algunas especificidades del género, en definitiva lo que uno querría como director es encontrarse con ese actor que le pueda proponer alternativas que conduzcan al crecimiento del espectáculo.



Escena de «Pido Gancho»

La puesta en escena

Por CARLOS DE URQUIZA *

Posiblemente para el ojo poco advertido no habrá diferencias en la tarea del director teatral, en cuanto a la utilización de elementos técnico-expresivos, ya sea que se trate de la puesta en escena de un espectáculo para adultos o de un espectáculo para niños. Y esto es así por cuanto no difieren en su esencia los elementos que, en uno y otro caso, utilizará el director para realizar su tarea.

De acuerdo a este punto de partida, al menos en lo que hace al trabajo de puesta en escena, estaríamos dando la razón a aquellos que piensan que no existe una categoría, un género llamado teatro para niños. Es decir, si no encontramos en cada uno de sus pasos, dramaturgia, puesta en escena y actuación, elementos que lo diferencien y lo determinen no será posible hablar de "teatro para niños" como un género determinado.

Sin embargo, a poco de que comencemos a acompañar al director en su trabajo de puesta en escena, podremos ir viendo que estos elementos técnico-expresivos a los que hacíamos referencia, están utilizados de tal manera que implican una modificación en sí mismos, como consecuencia de una dramaturgia específica y de un receptor con atributos propios que lo demarcan y caracterizan: el niño.

EL TEXTO

Si algún problema tiene el teatro para niños, éste es, el de la falta de una dramaturgia, de cantidad y calidad

de textos dramáticos, de la existencia de la obra dramática independientemente del proceso de puesta en escena. En general, es práctica extendida que los grupos sean a la vez autores de sus propias obras. El director o el grupo son los autores del texto dramático, texto que muchas veces aparece tan inserto en la puesta en escena que es difícil diferenciar uno de otro, y pocas veces es un material apto independientemente de la puesta en escena que lo gestó.

Si bien éste es un proceso plausible, el de elaborar conjuntamente texto y puesta, es una clara insuficiencia para el género teatral infantil que este procedimiento no sea una elección sino un camino obligado por la falta de una dramaturgia adecuada.

Los procesos de cambio, las modificaciones estéticas, los hallazgos teatrales, muchas veces son tributarios del texto escrito, de la evolución de la dramaturgia. Las temáticas, los desafíos para contar las metáforas adecuadas al niño, en el lenguaje que éste puede apreciar a partir de su estadio evolutivo, son el punto de partida para la necesidad de innovaciones en la puesta en escena, innovaciones que renuevan el lenguaje y producen nuevas manifestaciones que abonan el desarrollo del género teatral.

Encontrar un buen texto dramático es el inicio de un proceso creativo bien sustentado en su base, existe un

(*) Actor, director, dramaturgo, docente teatral.

"a partir de" que le da solvencia y claridad a la materialización posterior. Pero, para ello, además de un autor y de una obra escrita anterior e independientemente del proceso de puesta en escena, debemos contar con un director que sepa manejar adecuadamente esta herramienta, que sepa cómo realizar este procedimiento inquietante que significa dotar de materia a la inmaterialidad del texto. Ése es justamente el proceso de puesta en escena.

Muchas veces, quizá por la falta de experiencia o por una escasa preparación -otro grave problema del teatro para niños es cuando el espectáculo se convierte en la primera experiencia teatral para directores y actores-, el texto no se erige como ese punto de inflexión fundamental del inicio del proceso creativo, sino que es una pesada estructura ajena que nunca termina de conectarse adecuadamente con la puesta en escena.

Un texto dramático necesita de una profunda investigación por parte del director, que le permita desentrañar su estructura, su línea de crecimiento dramático que se va perfilando situación tras situación. Objetivar esta estructura como algo ajeno a uno mismo, que no responde a lo que quisiéramos que fuera, sino que es como es, descubrir las reglas que estructuran este universo cerrado creado por el autor y poder penetrarlo para hacerlo propio, son algunas de las tareas previas que debiera realizar el director en esta primera etapa de trabajo.

La tarea descrita le es común al director, ya sea que se trate de un texto para adultos o para niños, pero si se trata de un "texto para niños" éste debería realizar una segunda lectura aún más profunda en donde pudiera preguntarse: "¿Por qué puede afirmarse que este texto

está orientado a los niños?; ¿qué diferencia, qué elementos determinan que este texto sea "teatro para niños"?; ¿cómo se expresa la metáfora que cuenta esta historia?; ¿qué procedimientos diferentes, desde la puesta en escena, me indican que este texto esté orientado a un público infantil?" ...

DE LA PUESTA EN ESCENA

Es posible entonces que comencemos a descubrir las notas que caracterizan una puesta en escena orientada al público infantil. Pero, deberíamos previamente hacer algunas consideraciones que sirvan para desecher ciertos estereotipos que abundan en algunas puestas aparentemente orientadas al público infantil, para no incurrir en el equívoco de suponer que nos estamos refiriendo a estos elementos.

Una puesta en escena orientada a este público no precisa de colores fuertes, de música estridente escasamente elaborada, con actores que se mueven todo el tiempo, sin sentido, confundiendo movimiento con acción, mientras gritan sus textos aparatosamente, con vestuarios llamativos y una aparente participación de los espectadores a través de consignas directas. Estos elementos son distorsiones de lo que se cree *infantil*, tanto como emplear diminutivos o disfrazar a los actores de *animalitos*. No es ésta la transformación de los elementos técnico-expresivos a los que hago referencia.

A MODO DE EJEMPLO

Vamos a intentar desarrollar estos elementos expresivos de la puesta en escena tomando como punto de referencia un espectáculo para niños menores de dos años que tuve oportunidad de dirigir durante el año pasado (2005). Era un desafío encontrar aquellos ele-

mentos que provocaran el interés de público tan menudo, con una tan breve experiencia de vida, seguramente realizando su primera experiencia como espectador teatral. Como director conté con un excelente equipo de trabajo, con mucha experiencia en este género teatral y con un grupo de excelentes actores.

Quizás algunas reflexiones sobre este espectáculo permitan aclarar algunos conceptos sobre la adecuada utilización de los elementos expresivos de la puesta en escena, en función de un espectáculo para niños. Habría que precisar que no existen reglas al respecto y que cada texto va a necesitar de una estética y una poética singular que lo caracterice; pero quizás, en esta oportunidad, por lo específico del trabajo en cuanto a estar orientado a niños tan pequeños, la experiencia pueda servir como ejemplo.

EL ESPACIO. LOS ESPACIOS

Una primera reflexión recae en el tema de la espacialidad. En general cuando se piensa en espacio se piensa en espacio escénico, es decir, ese espacio de exclusión que es ocupado por el actor y que éste delimita a través de su acción. Sin embargo, ésta es tan sólo una parte del problema. En un espectáculo teatral, el espacio del actor, el espacio en donde se desarrolla la acción dramática, debe entrar en necesaria e imperiosa comunicación con la otra parte del espacio total: el espacio del espectador. Y la determinación de la manera en que estos dos espacios se vinculan implica muchas veces el éxito o el fracaso del proceso de comunicación y, en definitiva, del espectáculo en su totalidad.

Como, en general, cuando llegamos con nuestra obra a una sala teatral (la que después de muchas gestiones



Escena de «Chiches»

podimos conseguir) las plateas están fijas, con su espacio predeterminado, nunca nos ponemos a pensar en cómo quisiéramos que fuera la estructuración de ambos espacios, qué forma de conexión sería más conveniente para el desarrollo de nuestro espectáculo.

Sin embargo, en un espectáculo para niños y en especial para niños tan pequeños, la manera en cómo determinemos ambos espacios influirá poderosamente en el transcurso del espectáculo. En este espectáculo tuvimos la posibilidad de contar con un espacio flexible que podíamos adecuar a nuestras necesidades. Queríamos que la comunicación se estableciera a partir de la cercanía de ambos espacios, nos interesaba que los chicos y los padres estuvieran juntos compartiendo esta primera experiencia teatral e incluso que alguno de nuestros espectadores pudiera ver la función desde su cochecito. Pero también sabíamos que tal cercanía podía asustar a alguno de los chicos muy pequeños. Tenía que haber opciones.

El espacio era plano. Se determinó el espacio del actor ocupando un tercio del espacio total, delimitado por una carpa blanca que colgaba del techo y bajaba por los laterales. Un largísimo almohadón que corría de una punta a la otra, a lo ancho, dificultaba el acceso al espacio del actor y lo separaba del espacio del espectador. Es bueno recordar a esta altura, que nuestros espectadores no poseen aún las convenciones que más adelante les impedirán entrar decididamente en el espacio del actor. Allí, pegado a esta separación, se agruparon colchonetas, en las cuales los padres y los chicos podían acomodarse a escasa distancia de los actores. Entre las colchonetas y las tribunas había un espacio libre en donde podían estacionarse los cochecitos para aquellos espectadores que quisieran mirar el espectáculo desde allí. Y, finalmente, las tribunas más alejadas del espacio escénico daban la tranquilidad necesaria que, una distancia prudencial, otorgaba a aquellos que no gustaban de la cercanía del actor. Así pudimos lograr el efecto deseado y propiciar un espacio que favorecía la comunicación y que, al mismo tiempo, atendía las diferentes necesidades de nuestros espectadores.

LA ILUMINACIÓN

Parecería que está de más decirlo por obvio, pero muchos espectáculos empiezan muy mal sus funciones al apagar las luces y producir un oscuro total en la sala. La oscuridad asusta y muchos espectáculos para niños comienzan con llantos en la platea y con padres que deben salir presurosos de la sala a calmar a sus hijos, que por supuesto, se niegan a entrar nuevamente. El simple recurso de no llegar nunca al oscuro nos pone a resguardo de tan mala experiencia para nuestros pequeños espectadores. Incluso después, durante el espectáculo, cuidamos que nunca el oscuro fuera total. Los cambios de iluminación siempre fueron lentos, nunca «a cuchilla», permitiendo a los espectadores que se fueran acostumbrando al cambio, a los distintos colores y a la mayor o menor intensidad de la luz.

EL SONIDO

Los micrófonos inalámbricos, los «corbateros», están matando al teatro para niños. Cuando estos elementos tecnológicos no existían, el actor debía preocuparse para que su acción fuera lo suficientemente interesante como para mantener a la platea en silencio y atenta. La dispersión, los chicos distraídos y conversando, eran un peligroso contrapunto que podía traer como consecuencia que la voz del actor no se escuchara y que el espectáculo se fuera deslizando hacia el caos total. Ahora, con el simple procedimiento por parte del sonidista de darle volumen, se acabaron aparentemente los problemas de la dispersión. Un poco más de volumen y la voz del actor se alzaría por encima de los murmullos de la platea. El actor, ignorante de lo que sucede, terminará la función con la sensación de «lo bien que anda el espectáculo»... Claro, nunca escuchó a su platea.

Tal como lo manifestara con respecto a las luces, el sonido también tiene que aportar al clima que queremos crear, convertirse en un elemento expresivo que se coordine con el plan general de la puesta en escena. El sonido también está diciendo, está expresando un plan de puesta en escena que contiene una ideología. Con respecto a nuestro espectáculo no queríamos que hubiese nada que perturbara el ambiente de tranquilidad, de calma que habíamos conformado. Un clima sin sobresaltos, en el que el niño pequeño pudiera confiar y relajarse. Los sonidos debían ser medidos, sin estridencias, graduados de tal manera que nunca llegaran a asustar ni a provocar el más mínimo sobresalto.

A partir de allí se tomaron algunas decisiones de importancia: las voces de los actores no serían amplificadas ni siquiera cuando tuvieran que cantar. Dado que la música era en vivo, con un teclado, el volumen de éste estaría en lo mínimo necesario como para poder acoplarse a las voces de los actores cuando cantaban. Debimos trabajar en la emisión y proyección

de la voz de los actores para que pudieran tener la presencia necesaria, efecto que pudimos conseguir a través del trabajo diario con un profesor de canto. Desde ya que, para los parámetros actuales, el volumen general era muy bajo, pero era lo que necesitábamos para nuestro público. De la misma manera se regularon aquellas escenas de conjunto en donde se sumaban varias voces al mismo tiempo. El sonido, de esta manera, se integró como elemento expresivo al plan general de la puesta que tenía al niño menor de dos años como destinatario del espectáculo.

DE LA ACTUACIÓN

La conducción del actor en un proceso de puesta en escena de teatro para niños también tiene sus particularidades, que lo diferencian de igual proceso en el teatro para adultos. A un actor acostumbrado al silencio de la platea adulta, pueden desconcertarlo los sonidos que siempre provienen de la platea ocupada por un público infantil: el llanto de un bebé al que la madre empecinadamente decide dejar en la sala, las preguntas de los niños a sus padres sobre el desarrollo del espectáculo, los comentarios de los padres a sus hijos aún cuando éstos no hayan preguntado nada, los ruidos de los papeles de las golosinas, etcétera, son algunas de las características de esta platea, aún cuando el público esté muy atento e interesado con lo que ocurre en el escenario. El rumor en la sala es inevitable. Si no tenemos un actor preparado para estas contingencias es muy posible que se desconcentre e incluso se moleste al sentir una permanente interferencia en su trabajo.

Un actor de este género teatral debe ser un actor con una oreja en la platea, que le permita desarrollar las intensidades de su tarea de acuerdo a los estímulos que recibe. Tendrá que saber cuándo debe acentuar o aligerar su actuación, o cuándo debe incrementar el ritmo o cuándo está en condiciones de manejar tiempos más sutiles y extensos. Deberá aprender a captar nuevamente el interés de la platea

cuando ésta se ha dispersado, ya sea por debilidades del mismo espectáculo o por razones ajenas al mismo – por ejemplo, el mencionado llanto prolongado de un bebé–; es decir que precisamos de un actor que pueda desdoblarse aprovechando los mensajes que recibe. Pero, en definitiva, ya sea que se trate de un espectáculo para adultos o de un espectáculo para niños, deberá ser UN BUEN ACTOR.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

En nuestro espectáculo, queríamos que se pudiera evocar a un niño de dos años a través de la corporalidad de los actores. Es decir, rechazamos firmemente la construcción del estereotipo de un niño de esta edad, pero nos interesaba que se pudiera identificar al niño a través de un personaje que contuviera en el cuerpo del actor algunas notas específicas (el ritmo, una manera de incorporarse, determinada secuencia al caminar, una forma de vincularse, etcétera). Apenas un detalle, bien conformado, elaborado desde la creencia del actor, seleccionado después de muchos intentos fallidos, debía poder disparar en el imaginario de la platea la imagen de un niño pequeño, que sería activamente completada a través de la imaginación del espectador. La observación de niños de esa edad, unas largas horas de videos familiares y un meticuloso trabajo ensayo tras ensayo, nos permitieron conformar los personajes desde el punto de vista propuesto. Después, sólo se trató de realizar las acciones contenidas en el texto, ya que el personaje *no es sino que se va haciendo* al accionar, en tanto se vincula con los demás actores/personajes en el intento de lograr los objetivos propuestos.

CUANDO HABLAMOS DE PARTICIPACIÓN

El tema de la participación es un debate de larga data en el teatro para niños, y la decisión del director, al respecto, afecta directamente los criterios de la puesta en escena. Hay quienes convierten el supuesto espectáculo para niños en una animación de fiesta, provocando

a la platea a participar con respuestas a las consignas dadas por el animador/actor. Se produce un estado de masificación en el cual los niños responden, en general, de la manera convenida o esperada, aunque los problemas surgen cuando las respuestas rompen el molde y el animador/actor se encuentra en una situación crítica muy difícil de resolver. En general, la opción es ignorar deliberadamente las respuestas que no se avienen a lo esperado y seguir adelante dejando a los chicos con la sensación de que están tratando con alguien con problemas de audición.

En el otro extremo, tenemos a aquellos espectáculos absolutamente cerrados en los cuales nunca se toma ningún estímulo que llegue desde la platea. La estructura no precisa, ni desea, ninguna clase de intervención y, aún las intervenciones espontáneas, son desechadas sin que el pequeño espectador obtenga ningún tipo de respuesta a su inquietud. Me ha tocado presenciar espectáculos en los cuales algún o algunos niños han aportado o preguntado algo al actor, quien, sin hacer referencia de ningún tipo, ha continuado con su tarea. Es otro caso de problema auditivo grave. Como el chico no entiende por qué no se le contesta, puede estar por mucho tiempo insistiendo empeinadamente en su pregunta. Y yo me he planteado: «Si todos en la platea hemos escuchado con claridad la pregunta, ¿el único que no la escucha es el actor?».

Es preciso apuntar que creo firmemente que la mejor participación es la del espectador. Un espectador atento e intenso, fuertemente interesado, con la vista clavada en el escenario, vivenciando cada momento del espectáculo. Pero, tenemos un espectador muy especial que, como decía con respecto al espacio, aún no ha adquirido las convenciones que todos conocemos. Por ejemplo, los chicos no aplauden al terminar la función sino como conducta imitativa de sus padres o docentes. De la misma manera, si los chicos no están interesados, deambularán por la platea o les dirán a

viva voz a sus padres: «Me aburro, me quiero ir...». También podrán, espontáneamente, como una demostración más de su interés, iniciar un diálogo con el actor, preguntándole para resolver alguna inquietud o aportándole soluciones.

Creo que, sin duda, el actor de este género teatral tiene que estar preparado para tomar este estímulo y modificarlo, transformándolo en la respuesta más adecuada y proseguir con el desarrollo de la acción. La respuesta no necesariamente debe ser una respuesta oral, el actor podrá también responder desde la misma acción o a través de un juego corporal, pero lo que no debiera hacer, es dejar a su espectador frustrado y sin respuesta. En nuestro espectáculo trabajamos con los actores para conseguir de ellos esta actitud.

PARA FINALIZAR

Aun cuando hay mucho para seguir puntualizando sobre el teatro para niños, se me ocurren algunas precarias conclusiones para concluir este escrito:

- 1 - Existe un género con pautas propias, que si bien conserva todas las características de su especie –el teatro–, tiene una identidad que lo recorta y lo define: el teatro para niños.
- 2 - Los elementos técnico-expresivos son los mismos que los del teatro para adultos, pero adquieren características propias cuando los utilizamos en una puesta en escena de teatro para niños. La cuestión es aprender a utilizarlos adecuadamente.
- 3 - Quienes se dediquen a esta especialidad (autores, directores, actores, escenógrafos, músicos, vestuaristas, etcétera) deberían tener una formación específica que los habilite para transitar por este género teatral.
- 4 - El género teatral infantil no sólo debe contentarse con entretener y divertir. El niño vive en este mundo y todos los temas son de su interés. Tal como



Escena de «Chiches»

afirma Suzanne Lebau, «todo tema es posible en el teatro para niños, sólo se trata de encontrar la metáfora a través de la cual contarlo».

- 5 - El teatro para niños precisa del desarrollo de una dramaturgia potente para poder desarrollarse. Mientras no la consigamos, el teatro para niños estará estancado sin la posibilidad del encuentro de nuevos lenguajes, de otras estéticas y diferentes poéticas.
- 6 - Si quienes tienen a su cargo la comercialización de funciones para colegios son los que definen qué es bueno y qué es malo en teatro para niños, estamos al borde del colapso y las posibilidades de desarrollo serán nulas.
- 7 - Deberían tener en claro todos aquellos que inician su vida artística: el teatro para niños no es más fácil de realizar que el teatro para adultos. La experimentación se basa en la acumulación de experiencia, a través de procesos de búsqueda, no en la ignorancia.
- 8 - Todos los hacedores de teatro para niños deberíamos estar plenamente convencidos de que el niño tiene una identidad propia, que no se trata de un adulto sin desarrollar.
- 9 - No deberíamos repetir fórmulas archiconocidas aprovechándonos de la inexperiencia como espectadores que tiene nuestro público.
- 10 - Debería estar bien claro: los que hacemos teatro para niños no creamos porque jugamos a ser el niño que fuimos, sino que lo hacemos desde el adulto que somos, interesados en llegar a los que son niños hoy.
- 11 - En muchas oportunidades el teatro para niños es desvalorizado y no es tenido en cuenta. Pero, deberíamos reconocer, a veces lo tiene bien merecido.
- 12 - Todo actor o director de espectáculos de teatro para niños debería comprometerse consigo mismo y obligarse a ver 3 ó 4 puestas al año de los demás realizadores de este género teatral.

Experimentar con la música

Por CARLOS GIANNI*

La primera experiencia de teatro para niños la tuve en el año 1967 en ocasión de presenciar la obra **Los caprichos del invierno**, dirigida por Ariel Bufano. Como espectador, quedé conmovido por aquella confluencia de lenguajes, donde la palabra, la música, el movimiento y las acciones, estaban en permanente juego y donde la historia me atrapaba tanto como la forma de comunicarla. Sin saberlo, estaba asistiendo al comienzo de una nueva forma de expresión en el teatro para niños (que hasta ese momento no había desarrollado tanta riqueza expresiva) y, al mismo tiempo, descubriendo una motivación personal, que despertaba en mí la idea de llevar la música y mis experiencias en el trabajo con chicos, a un ámbito donde pudieran convivir distintos lenguajes artísticos con un propósito común. Ese era, sin duda, el teatro musical y, más precisamente aún, el dirigido a los niños.

Hasta ese momento, mis musicales de referencia eran los que nos ofrecían las producciones norteamericanas desde el cine, a los cuales era muy afecto. También en este sentido, aparecía un desafío: ¿sería posible integrar, en un producto para los chicos, nuestra identidad y gustos musicales sin perder aquel juego, brillo y emoción que nos brindaban desde el extranjero?; ¿sería posible que algún tema musical que tuviera origen en una obra de teatro, pasara al mundo familiar y escolar como material

de recreación, juego o trabajo?; ¿podríamos recrear algunas de las vivencias y necesidades de los chicos en el escenario?...

Y con estas ideas, con estas propuestas, vengo desarrollando durante estos años mi tarea dentro del mundo del teatro para niños. Con más o menos logros, pero con la convicción de estar favoreciendo el desarrollo de los más necesitados de cuidado, en estos temas de arte y formación.

A partir del encuentro con autores, directores, actores, coreógrafos, diseñadores y técnicos se fue generando un estilo, una poética que intento plasmar en cada trabajo desde la tarea de la composición musical. Esto es, una propuesta musical con cierta exigencia para el auditor y sin facilismos, pero al mismo tiempo con juego, variación y un espacio para la emoción y la posibilidad de disfrutar.

Muchos fueron desde entonces los espectáculos para niños que incluyeron la música como lenguaje dentro de la obra. Es más, creo que son muy escasos en la actualidad los que comunican sólo desde el texto y las acciones. La música se ha convertido en un elemento indispensable a la hora de imaginar un espectáculo para el mundo infantil pero, sólo en contadas ocasiones, es un lenguaje utilizado para contar la historia e integrarse con textos y acciones

(*) Músico y docente

en el desarrollo de la acción dramática. Antes bien, muchas veces funciona como separador entre escenas (un tiempo para que los actores se cambien de vestuario), un momento de distensión y descanso para espectadores algo aburridos o, quizá también, un momento de participación de los chicos, donde corean y palmean una canción archiconocida por ellos, que nada tiene que ver con el desarrollo de lo que se está contando.

Por suerte, también hay en mis recuerdos momentos destacados de la participación de la música en algunos espectáculos: el mencionado **Los caprichos del invierno**, los temas de Miguel Ruhr en **Romance de trovadores**, la música de Cuatro vientos para **La tempestad** en el teatro San Martín, el juego de canciones populares argentinas del Chango Fariás Gómez en **El collar de Perlita**, el exquisito planteo de Sergio Bardotti y Chico Buarque en **Saltimbanquis** y la creación de Edu Zvetelman para **Fulanos**.

En todo caso, siempre hubo en ellos una preocupación por integrarse al tema de la obra, construir en función de las necesidades escénicas y participar con la música de manera solidaria con el texto y las acciones. Porque sucede, a veces, que los compositores utilizan la escena para demostrar sus conocimientos y quizás también sus preferencias musicales, sin tener en cuenta que su participación es una más en un complejo equilibrio de lenguajes que, bien dosificados, permiten el enriquecimiento de la totalidad y el lucimiento de cada uno de ellos.

El teatro musical, permite que el espectador entre en un juego de ilusiones donde los textos de los personajes son cantados, las acciones pueden estar coreografiadas y la realidad se carga de una emotividad que quizá sólo con la música pueda alcanzarse. Es, en realidad, una manera de jugar las situaciones

dramáticas con un incremento de lo sensible, visual y auditivo.

En lo personal, tuve el privilegio de compartir y desarrollarme junto a excelentes autores, directores y actores, con los que aprendí gran parte de esta tarea.

En algunos casos y, con alguno de ellos, recorriendo un camino que nos permitió el crecimiento y la profundización en distintos aspectos de este quehacer. Puedo recordar en un comienzo, la invitación de Isaac Nachman para participar de un proyecto y muy pronto el encuentro con Hugo Midón, para elaborar, lo que más tarde sería **La vuelta manzana**, un referente de varias generaciones de espectadores, que se transformó en un clásico a partir de su per-

manencia en cartel y por la difusión que tuvo entre los docentes para sus actos escolares.

A partir de estas experiencias y a lo largo de los años, se fueron generando encuentros con distintos autores y directores, que dieron lugar a una producción compartida de cerca de 40 espectáculos de teatro, con actores y títeres. Cada vez, enfrentando un similar y nuevo desafío: compartir y aunar criterios, incorporar la creación musical a una idea o a un material de texto ya creado con anterioridad y producir un nuevo hecho artístico con la suma de los lenguajes aportados. Por suerte, con cada uno se generaron relaciones que permanecieron a lo largo de los años. La intensa comunión en la creación produce muchas veces vínculos que traspasan el



Escena de «Stan y Oliver»



Silvana Reinaudi

campo de la tarea y se trasladan a la relación personal. Entre ellos: Silvana Reinaudi, Daniel Aguilar, Héctor Presa, Roly Serrano, Mauricio Kartun, María Inés Falconi, Rubén Segal y Carlos de Urquiza, con los que compartí creación y dirección de proyectos y los actores Andrea Tenuta, Roberto Catarineu y Carlos March (inefables intérpretes de **Vivitos y Coleando**), Favio Posca, Ana María Cores, Cristina Banegas, Gustavo Monje, Diego Reinhold, Omar Calicchio y tantos otros que con su talento, recrearon y dieron vida a los temas musicales de cada una de las obras.

Es que el teatro musical requiere, tanto de creadores con oficio y experiencia, como de actores habilitados y entrenados en el difícil arte de actuar-cantar-bailar. Un permanente desafío, tanto más complejo por ser el niño el receptor directo de nuestro mensaje, a quien debemos cuidar, sobre todo, en las primeras etapas de su formación.

Sucede con frecuencia, que ciertas experiencias intentadas por arriesgados principiantes, suelen fracasar por no haber podido comprender, que sin la formación necesaria en cada una de las áreas, se hace imposible la fluida comunicación con el públi-

co, al carecer de los elementos básicos que permiten transitar con eficacia, las necesidades de una puesta teatral.

Imagino con frecuencia a alguno de nosotros, llevando a su hijo a una consulta médica con un estudiante de 1er. año de la Facultad... Suenan disparatado y riesgoso... Sin duda, buscaríamos un pediatra con experiencia, que nos resultara seguro como para confiarle algo tan preciado. Sin embargo, en otros campos, como la formación artística y el contacto con experiencias teatrales o musicales, nos mostramos poco cuidadosos y desaprensivos, al permitir que el niño quede a merced de cualquier tipo de comunicación contaminante. Hay en el teatro, y en mayor medida en los medios masivos, mucho personaje que, amparado en su simpatía o en una seudo soltura frente a las cámaras o al público, esconde una gran incapacidad para resolver con idoneidad los requerimientos de una puesta teatral o de un programa de TV, apelando al estilo, tan frecuente en estos tiempos, de mostrar descaradamente que no actúa, ni canta, ni baila, pero que, de todas maneras, no le interesa modificar ese estado, ya que la mediocridad del medio no le exige más que reconocerlo y seguir fiel a sí mismo.

¡Ay de nuestros chicos!... Seguramente lo que se les está produciendo no sea una enfermedad o un mal observable a simple vista pero, sin duda, se les está impidiendo aprovechar sus tiempos de formación. El buen teatro, las experiencias musicales de calidad y todo contacto artístico de nivel, debieran incorporarse desde temprano, sin desaprovechar la capacidad perceptiva y de asimilación propias de las primeras etapas de la vida.

Por suerte, en nuestro medio abundan las expresiones teatrales dirigidas a los niños y las opciones

son muy variadas. Queda bajo la responsabilidad de los adultos, la elección de los materiales, espectáculos y estilos de comunicación que brindaremos a nuestros chicos.

El teatro, y más precisamente el musical, permite desarrollar en el espectador una percepción de múltiples lecturas. La palabra, el sonido, el color y el movimiento, confluyen y se potencian, brindando en su unión, un producto de mayor riqueza expresiva, que la suma de las partes.

Recorriendo mis producciones para teatro infantil, observo algunos momentos que marcaron puntos de inflexión en cuanto a la forma de inclusión de la música en los espectáculos, como también a las características de composición y producción musical.

Desde la mencionada **La vuelta manzana** y durante algunos años, la preocupación estaba depositada en cumplir con ciertos cánones de composición y estructura musical, que no tuviera rupturas con lo escolástico y lo aprendido con los maestros y el Conservatorio. Había también, en esas épocas, una palabra muy autorizada de educadores y psicopedagogos, que tenían su influencia a la hora de opinar acerca de lo que se presentaba en los espectáculos infantiles.

Una obra, **Narices**, cambia radicalmente mi manera de pensar en la composición musical para teatro. Es el año 1984, primeros momentos de la vuelta a la democracia y, justamente ese espectáculo, que es un canto a la libertad y a la búsqueda del propio camino, posibilita una nueva visión conceptual y un permiso para confiar más en mi propia forma de decir.

A partir de entonces, y con mayor libertad expresiva, tuve posibilidad de realizar, entre otros proyectos la serie **Vivitos y Coleando** y el musical para títeres y actores **Sietevidas** de Silvina Reinaudi, en sus dos versiones.

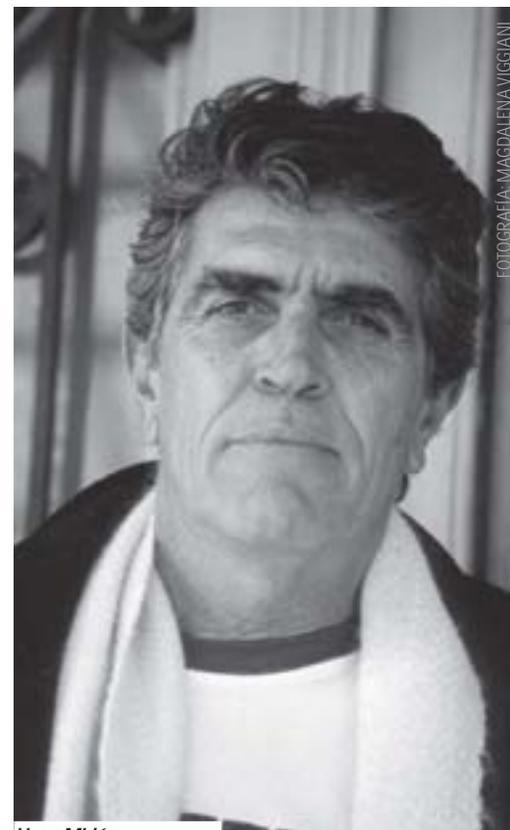
Simultáneamente, se iba produciendo, también, un cambio en la producción de sonido y en el concepto orquestal. El valioso aporte de Sergio Blostein en estos campos, permitió incluir la tecnología digital y dar un renovado color a los arreglos musicales. Al respecto, un recuerdo especial para el espectáculo **Stan y Oliver**. Allí, a partir de técnicas sonoras y visuales, se generaba la ilusión de que los actores pasaban del film al escenario. En esa oportunidad tuve el privilegio y la osadía de musicalizar las películas de El Gordo y El Flaco incluidas en la obra, tratando de respetar, lo más fielmente posible, el estilo musical y el color de los sonidos de los años 30.

En otros casos, la tarea con niños-actores en el espectáculo, muchas veces cuestionada, nos dio la sorpresa de encontrarnos con seres sensibles y comprometidos, que respondieron con idoneidad a las exigencias de la partitura y con los que generamos tres producciones: **La familia Fernández**, **El 1%** y **Derechos torcidos**.

En la última temporada, **Chiches**, espectáculo dirigido especialmente a chicos de 1 a 4 años, propuso un nuevo desafío y una nueva posibilidad de búsqueda junto a María Inés Falconi y Carlos de Urquiza.

La música, las canciones, la emoción y el juego del teatro fueron, en todos los casos, el vehículo para poder comunicar desde el lugar más querido y personal.

Y estos momentos tan significativos, seleccionados entre muchos otros no menos valiosos, me permiten reflexionar sobre los temas, que a lo largo de más de 30 años, constituyeron una problemática no siempre resuelta, del apasionante mundo de la música en el teatro para niños.



Hugo Midón

La vida de los objetos

Por ANA ALVARADO *

LA INFANCIA DEL OBJETO

Mi hermana jugaba por las tardes a que era maestra: ubicaba a todas sus muñecas en tres filas, como las de los pupitres de la escuela, y les daba clases magistrales. A veces me autorizaba a formar parte del alumnado, siempre y cuando no me moviera ni hablara, exactamente igual que las otras muñecas. Yo, que todavía no iba a la escuela, estaba convencida de que así eran las cosas y soportaba estoicamente el pacto de silencio. Era público atento, muñeca y actriz, todo a la vez, y esto, quizás, preanunciaba mi destino: cruzarme con el teatro de títeres y bucear en la indefinición de las fronteras en el teatro.

Siendo una pintora que recién iniciaba su carrera, tuve dos encuentros que cambiaron el rumbo de mis intereses. El primero fue ver **¿Qué revienten los artistas!** de, con y por Tadeusz Kantor. El teatro, que todavía no era una de mis pasiones, me abrió algo insospechado. El impacto de la obra de Kantor, de la presencia ritual de sus objetos, de la fusión de sus actores con las cosas, fue abismal. El otro encuentro fue con la obra del titiritero argentino Ariel Bufano, con el que me formé y encontré un lugar nuevo para mi obsesión por los objetos: el escenario. Bufano era un titiritero que reformulaba el lenguaje: sus títeres ocupaban, no un pequeño retablo, sino los grandes escenarios de la sala de la ciudad; y sus titiriteros no se ocultaban, estaban a la vista del público interpretando y manipulando a sus personajes. En ese momento era un acto revolucionario, en un lenguaje poco prestigiado.

Estudié con él, formé parte de su elenco y entré al mundo del teatro de la mano de los objetos. Y me

quedé ahí, en el teatro, como intérprete, directora o autora pero siempre con un mirar periférico hacia el campo de lo objetal.

Desde finales de los 90, y hasta la fecha, he estado incursionando en la dirección de actores por fuera del teatro objetal y creando, en el marco de mi taller de Interpretación y Puesta en Escena, un método o sistema para trasladar al trabajo del actor, muchos de los descubrimientos realizados en los años de experimentación con objetos. De este laboratorio han surgido ideas, imágenes y modelos para la escena que llevo adelante en espectáculos para adultos o para niños. Algunas de las palabras que vehiculizo durante el trabajo dan cuenta del carácter del mismo: síntesis; asimetría, disociación; manipulación; fragmentación; máquina; sistema; acoples, repetición; retardo; aceleración; traducción; texto objetal; operación dramaturgica.

Mis puestas de los últimos años se caracterizan por un dispositivo escénico de fuerte presencia visual, el tratamiento del cuerpo del actor en forma metonímica, la fragilidad y orfandad de la naturaleza humana frente a la cosidad y el ritual, o sistema que constituye la puesta, como un lugar de repetición sin salida evidente.

Las temáticas de mis últimos trabajos como directora han sido: la debilidad, la infancia evocada del adulto, la inestabilidad del artista, la identidad sexual, los exilios, el amor y el desamor. Temas difíciles de tratar pero que intento lleguen al público, adulto o infantil, acompañados de alguna belleza formal que evite que se sienta esa dificultad o, más bien, que se la disfrute.

(*) Titiritera, dramaturga, directora

TEATRO PARA NIÑOS

En los espectáculos para niños, trabajo con materiales diversos, objetos, actores, narración o desdoblamientos nacidos de antiguas técnicas teatrales de Oriente.

Mi interés por el teatro y la literatura para niños nace, como la de muchos, en esa infancia poblada de cuentos y permanentemente revisitada al transitar la creación escénica, más aún, en el caso de los que trabajamos con muñecos y objetos. En estas obras, recupero, normalmente, algo residual del mundo del cuento tradicional y pongo en funcionamiento lo que me parece que puede estar vigente: la aventura, el tránsito del héroe, el peligro, el miedo, la reparación, la mirada sobre lo absurdo del mundo adulto. Como en los trabajos para adultos, trato de no concesionar a lo fácilmente digerible, a lo de consumo diario. Normalmente el público infantil también tiene algo que reconstruir, fragmentos que juntar para completar lo que ve.

Últimamente, he estado reflexionando sobre algunas de las características que definen a la escena actual y descubrí que se cumplen inexorablemente en el teatro dirigido a los niños y que, verdaderamente, los toma en cuenta como espectadores.

El niño y su absoluta *creencia* en lo que ve, permite a la escena ser un universo completo, un lugar en el que se cumple el suceso, donde ocurren cosas que le son propias y no copian ni se aproximan a lo que existe fuera de ella. En el nivel de los procedimientos otras coincidencias son:



- La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración, estiramiento, ampliación, metonimia.
- La importancia de lo insignificante.
- La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha.
- El vestuario y la utilería como formas móviles y liberadas en la escena.
- La autonomía de la teatralidad frente al texto dramático.
- El objeto en el lugar del actor.

Trabajar para niños implica una permanente búsqueda de ruptura de la convención, siempre es teatro experimental. Un niño no tolera la falta de humor de lo convencional. Los niños necesitan la hipérbole, la unión de los opuestos fantásticos, el absurdo de la sobredimensión, aman la repetición y disfrutan descubriendo la trama formal que sostiene a lo que se cuenta. Todos los que hacemos teatro para niños y nos sentamos entre ellos en la platea, sabemos la importancia que le dan a un pequeño e insignificante detalle y cómo, desde ahí, construyen su propia dramaturgia de lo que ven.

Escena de «Que revienten los artistas»



Tadeusz Kantor

Lo accesorio para nosotros puede ser central para ellos. Una mísera ovejita que pastaba insignificante, mientras nuestro héroe vivía mil peripecias, es objeto de mucha preocupación. «¿Y la ovejita dónde está?», se preguntan insistentemente, mientras nosotros descubrimos, que lo que aparentemente decora y luego se abandona en el patio de utilería, tiene un mundo infinito de posibilidades para él.

Y así todo, si bien escuchan el texto, conocen como nadie la noción de organicidad en el trabajo del actor.

El texto sólo interesa si es vehiculizado por un personaje que concentre en sí mismo todo lo anterior: hipérbole, absurdo, humor, y un modo particular de verdad. El niño admite y desea que el vestuario, la utilería, la escenografía sean incongruentes desde la verosimilitud, tengan su propia lectura, se independicen de la unidad y aún que simulen vida. No necesitan el *carne y hueso* del actor para crear, la apariencia de vida del objeto les es más que suficiente e incluso, deseable.

Quizás por todo esto, es tan difícil diferenciar el procedimiento empleado en la puesta en escena, en la dirección del teatro para niños, del empleado en el teatro de investigación para adultos. La diferencia está, probablemente, en algunos acentos y en el texto dramático que es el que dirime esta cuestión.

EL TEATRO DE OBJETOS NO TUVO INFANCIA

El teatro de títeres nació cuando todavía no se sabía que existía algo llamado infancia, y su público consiste, todavía hoy, en aquellos capaces de dejarse fascinar y disfrutar del equivoco, o sea, los niños y algunos pocos adultos.

En el campo del teatro de objetos (nacido de sucesivas transformaciones del teatro oriental de títeres, figuras y sombras; y entrecruzado más tarde con el surrealismo, el dadá, Jarry, Kantor, etcétera), el objeto

es sometido a un procedimiento escénico tan antiguo como el teatro mismo: la manipulación. Objetos inútiles, provisionales, irracionales, simbólicos e inestables dependen de la trivial manipulación humana para moverse en la escena.

La definición convencional del concepto «teatro» es: *actores (o sea gente viva) y sus acciones dentro de entornos definidos y con objetos escénicos apropiados a esas acciones*. En el teatro de objetos cambia la función tanto de éstos como de las personas: el actor puede prestar su voz y la impresión de movimiento al personaje, pero la apariencia visual de este personaje es proporcionada por un objeto.

El movimiento al que es sometido el objeto es lo que sugiere que lo que se ve es la *casi vida* del objeto ya que, obviamente, a pesar de ser capaz de accionar en la escena, su vida no es más que una proyección de la imaginación humana. Es un objeto queriendo ser un ser vivo, transformándose en personaje. Su papel es el de un ser vivo, pero limitado por la materia muerta que lo constituye. Es en esta contradicción en donde reside su encanto, en ese lugar donde entran en contacto la materia y el espíritu.

Aunque el límite entre el teatro de actores y el teatro de objetos (necesario sólo para determinar un campo de estudio) suele ser difuso, en principio, podemos decir que el teatro de objetos es aquel en que el objeto no es un apéndice del actor, sino que encarna al personaje por la sumatoria de la tensión interpretativa del sujeto-actor que le da vida y la tensión latente del objeto. Es protagonista de la acción. Las posibilidades vinculares entre objeto, personaje y manipulador-actor son numerosas.

Otra posibilidad del teatro de objetos es la inclusión del actor vivo (no manipulador) en *pendant* con el objeto-personaje, que puede ser manipulado en forma

visible, invisible (a distancia, por ejemplo) o incluso mecánicamente. De este vínculo surge una nueva confrontación que tiene infinitas posibilidades de experimentación.

Los objetos pueden humanizarse adquiriendo la proporción humana o en el caso de los antropomórficos, ser concebidos y movidos de modo hiperrealista. Pueden también, ser autómatas que se mueven por sí mismos, aunque lo humano esté sobreentendido.

En todos estos casos, las variables se vuelven muy inquietantes. La dialéctica sujeto-objeto cobra una enorme dimensión. ¿Lo demostrado por un objeto podría ser demostrado por un actor humano? Por lo general, no. Por ser un individuo, ningún actor es, por ejemplo, capaz de crear la representación de un ser humano generalizado, como lo haría un objeto antropomórfico. Nada se resuelve. Ambas partes se interrogan, deben hacerlo para abarcar y compartir equitativamente el nuevo territorio creado.

La historia de este vínculo tiene puntos de inflexión. En el período romántico, y aún en los finales del siglo XIX, hubo voces que argumentaron la superioridad del objeto-actor sobre el actor vivo. Pensaban en el objeto como un actor virtual, sin ambiciones personales, fiel a las intenciones del autor y superando las limitaciones biológicas y humanas. Gordon Craig afirmaba que la marioneta tenía que reemplazar al actor vivo. El hombre, creado por la naturaleza, era para él una injerencia extraña en la estructura abstracta de una obra de arte. Craig consideraba al hombre, sometido a pasiones diversas y en consecuencia, al azar; como un elemento extraño a la estructura de una obra de arte y de su carácter fundamental: la cohesión. Cien años antes, Kleist (contemporáneo de Poe y Hoffman) había exigido que el actor fuese reemplazado por una marioneta, además de porque el hombre, sometido a las leyes de la naturaleza, era una injerencia extraña en una construc-

ción del intelecto, por el papel nefasto del control permanente de la conciencia incompatible con los conceptos de encantamiento y belleza. Nace la pasión maniaca por inventar un mecanismo que supere al organismo humano: El Hombre Artificial y su versión degradada: los autómatas. Y luego, Tadeusz Kantor y su "objeto como modelo para el actor". Ahora, la tecnología y sus objetos inteligentes se acercan a la escena.

La muerte y la nada que transmite una criatura aparentemente viva pero privada de conciencia de sí, provocan al mismo tiempo empatía y rechazo. La vida expresada por la falta de vida. El objeto debe estar en escena cuando su cosidad viviente es significativa, cuando su presencia estructura, no sólo la forma, sino también el sentido de la obra, tanto en el teatro para niños como en el dirigido a los adultos.



Ariel Bufano

Danza, Movimiento Fantasía y Juego

Por PATRICIA DORÍN *

En esta entrevista Marta Lantermo, Teresa Duggan y Mecha Fernández se refieren a distintos aspectos que hacen a la tarea del coreógrafo en el teatro infantil. Por un lado, como parte de un equipo de trabajo; por otro, en sus propias producciones como autoras, por último, como observadoras atentas de la imagen del cuerpo que se proyecta a los niños en los espectáculos contemporáneos.

-¿Cómo ven a la danza dentro del contexto del actual teatro para niños?

Marta Lantermo: Me parece que hay dos propuestas: trabajos que son de investigación y experimentación del movimiento y otros que son más convencionales, que toman determinados movimientos o pasos de danza y los montan sobre una canción. El movimiento en los espectáculos para chicos está poco desarrollado, salvo en algunas obras donde se da una relación entre movimiento y texto o movimiento y puesta en escena. Estoy pensando en obras como **Fulanos**. Allí sus creadores ya tienen un lenguaje de movimiento y la danza está unida a ese lenguaje. En ese caso, no identificás qué es danza y qué es acrobacia. Ahí se nota que hay un proceso de investigación en cuanto al movimiento. Después, en otras obras que trabajan con actores, hay también dos estilos. Hay gente que trabaja desde el movimiento, no desde el movimiento de la danza, sino desde un lugar del movimiento desde la acción y el movimiento cotidiano, y donde esas acciones son desarrolladas en función de una historia que tienen que contar y de una puesta en escena que es acorde. El segundo estilo, más convencional, está ligado a la comedia musical. Eso no se mueve de lugar desde hace muchísimos años, está siempre en el mismo punto. Veo que tiene una fórmula y esa fórmula se repite; varían los pasos –de manera muy eficiente– que despiertan el aplauso en los chicos y en la gente en general.

Pero cuando finaliza la coreografía, el fervor acaba. Me parece que tiene menos poesía que otras cosas de danza: es muy efectivo, despierta euforia pero que después es chato, plano y frontal, muy para afuera. Es para un ratito y se terminó.

Teresa Duggan: Desde hace un tiempo las disciplinas se vienen entrecruzando mucho. En realidad, creo que el hecho artístico es una unidad. Cuando leo un programa cada rubro aparece por separado, pero cuando veo la obra, allí está todo junto. Entonces, esta cosa de rotular quién hizo la coreografía, quién hizo la puesta, puede darse en un papel pero sabemos muy bien que, en el trabajo, se da una tormenta de ideas que va juntando todo, que nada está tan sectorizado, que vos hacés los ocho tiempos de la coreografía y yo no me meto en la dirección...

Mecha Fernández: En este momento se trabaja integralmente, porque si siempre el coreógrafo estuvo al servicio de un director, al servicio de una idea, al servicio de un libro y el director te dejaba el hueco para que vos hicieras el paso de baile, eso dejó de ser así. En este momento, hay una necesidad mutua. Por algo los coreógrafos necesitamos ahora tener otras capacidades, no solamente la de saber bailar o montar o realizar una composición coreográfica, sino que uno ya tiene que estar pensando en la dirección de los bailarines o los actores, "dirección actuarial". Ya nada es,

(*) ICoreógrafa, docente y directora

como decía Teresa, "hoy pongo el pasito" y nada más. Todo se integró.

T. D.: Sí, todo es una construcción. Me parece que no hay que quitarle mérito a nadie dentro de un espectáculo. Para mí, coreografiar es guionar: coreografiar tiene que ver con las ideas. El movimiento se da a través del juego del cuerpo en el espacio y con el ritmo o sin el ritmo. Porque a veces no es una puesta coreográfica donde estamos contando en el ocho levantar la mano y, de alguna manera, todo eso tiene que ver también con un guión, con algo que uno quiere decir desde el movimiento y que tiene casi tanto valor como la palabra. También hay que analizar qué valor tiene la palabra, qué peso tiene la palabra y qué peso tiene el movimiento. Pareciera que la palabra tiene más prensa que el movimiento. Me parece muy interesante la palabra, porque hay cosas para decir que con el movimiento no basta; pero también, me parece que esos dos condimentos tienen que ir unidos.

M. F.: La globalización va más allá de lo económico, está en todos lados, se manifiesta también en el teatro. Ahora todo es una globalización dentro del pequeño mundo teatral. Específicamente hablando de los niños, los directores de espectáculos hoy tampoco pueden limitarse a la palabra sin toda la acción que se requiere en este momento. Todo está mucho más integrado, por eso es tan interesante el equipo de trabajo. Vos hablabas de la palabra y yo tengo un espectáculo que no tiene palabras. Cuando me preguntan para qué edad es, al no tener palabras, da tanto para un nene de tres años, que se engancha con la música, el baile, con los sonidos que hacemos, como para un chico de sexto, séptimo grado, que se engancha con la historia de amor. Es decir, ésa es la ventaja que te da la no palabra. No es tan directo, usás más la imaginación, te da más *libertad*.

-En sus propias experiencias, ¿notan diferencias entre trabajar en un espectáculo que es

netamente coreográfico y un espectáculo donde comparten la tarea con equipo de trabajo?

M. F.: Hay mucha diferencia. Primero, en el espectáculo que te estoy nombrando (**Amorcitos**, mío y de Rony Keselman), nos integramos músico y coreógrafo a elaborar un libro, una estética. No es un sobrino, es un hijo propio, y es mi lenguaje, más allá de que estudié dirección actoral, es un lenguaje donde me siento cómoda, como pez en el agua. Por otro lado, tengo la buena fortuna de trabajar en equipos. Trabajando en La Galera desde hace 11 años, hay un conocimiento con Héctor Presa, una libertad de trabajo. En algún momento se da una fusión en la que no sabés dónde empieza él a hacer una puesta y dónde está mi trabajo.

M. L.: Tuve poca experiencia en el contexto de una obra teatral. Trabajé con Carlos de Urquiza, muy al principio de mi carrera como coreógrafa, y fue una experiencia superinteresante. Ahora, viéndola a la distancia, habría cosas que haría distintas, en el sentido de sumergirme más todavía en la obra de teatro. Igual, la experiencia que tuve consistía en montar sobre una canción, con lo cual había que trabajar "sobre" ... Fue bueno, porque pude trabajar sobre la idea del director y fue difícil porque el movimiento que proponía era un poco complicado para los actores. Hoy no sé si trabajaría de la misma manera porque siento que, cuando es tan externo el movimiento, el actor lo termina perdiendo porque no le es propio, se termina diluyendo. Un actor no tiene tanto manejo corporal como un bailarín, y el entendimiento del movimiento es otro. Trabajaría mucho más con lo que el actor puede dar, antes que con una coreografía que puedo inventar, que me parece linda, que me la imagino bien bailada y resulta que a la hora de que el actor la baile, no puede hacerlo porque no es bailarín. Es mejor trabajar con lo que el actor tiene, con el movimiento que él puede generar a partir de su posibilidad. Es interesante y complejo, también,



Escena de «Fulanos»

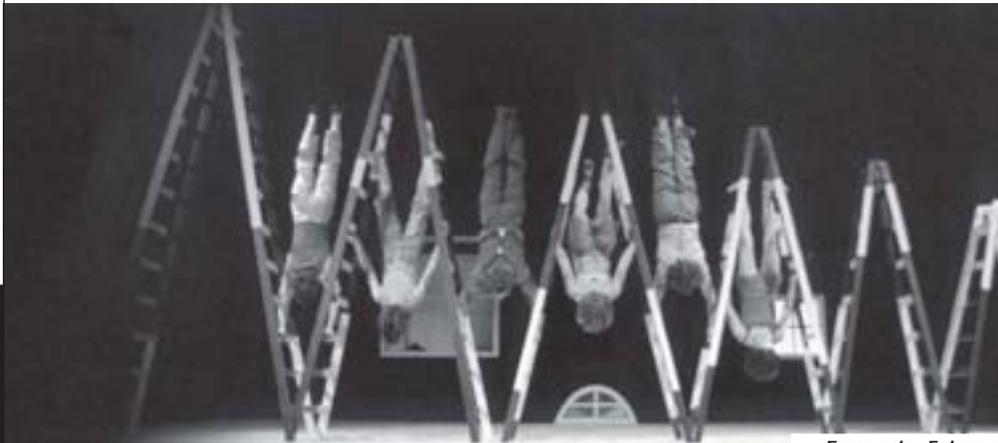
unir la idea del director y lo que ese actor puede dar. En ese caso, el trabajo del coreógrafo es vincular una cosa con otra, sumergirse en la propuesta y en quiénes son los que trabajan, quién es el director, qué lenguaje usa, quiénes son los actores.

T. D. : Totalmente, porque uno empieza con una idea y el otro la va completando, entonces le agrega una cosa más. Además, no sé como trabajan ustedes, pero se trabaja mucho desde la concepción total del espectáculo; no es un segmento. Entonces, lo que es muy interesante, y que también me resulta un desafío como coreógrafa, es cuando trabajo con un director. Le tengo mucho respecto a ese rol porque que el director también hace todas esas cosas que son muy aburridas, como conseguir dónde hacerlo, elegir el elenco, tener todas las responsabilidades. Es el que pone la firma. Entonces, de alguna manera, si uno trabaja bien con esa persona, está como muy protegido.

Lo que me resulta muy importante, también, es poder meterme en la cabeza de ese director, en lo que quiere

lograr y poder ir por el mismo carril. Porque ahí es donde siento que se hace la construcción y que siempre tiene un final feliz. Yo, por ejemplo, trabajo con Gerardo Hochman desde el 97, y Gerardo, una vez dijo: "Con Teresa somos una misma cabeza con dos cuerpos". Al momento de trabajar, es increíble el sincronismo. Una de las cosas importantes es que no competimos, porque el gran secreto para llevarse bien con un director es no competir, valorar mucho las ideas del otro, pero también sentirse valorado, porque si el otro no lo hace, se rompe toda la magia. Ahora, con el grupo La Pipetúa, hice la puesta en escena y el armado de los números, es una estética completamente diferente; y también estuve trabajando con el grupo de música Al Tun, Tun. Me resulta un desafío muy agradable meterme en estos otros mundos imaginarios y resolver desde ese lugar. Tenés que ser como un camaleón, poder adaptarte a las necesidades, a la estética y no imponer lo que uno quiere...

M. F. : Ése es el trabajo de equipo. No sé si es correcto lo que voy a decir pero, me aparece ahora como idea: nosotras estamos criadas como cooperativa de grupos de danza, formamos nuestros grupos para poder bailar, bailar por placer y no por dinero. Somos una generación que está alimentada por todo eso. Veo que tenemos una actitud cooperativa. Ahora, por ejemplo, estoy trabajando en equipo con Carlos de Urquiza, María Inés Falconi y Carlos Gianni. Poder hablar con el músico, sentarnos todos a ver qué hacemos. Con el objetivo de hacer **Chiches** fuimos cuatro cabezas que se transformaron en una. A mí me recordaba mucho a los grupos de antaño, a esta cosa de armar grupos para bailar por placer. Creo que el tema de la cooperación es fundamental. Como la valoración: es necesario sentirte valorado en lo que vos pensás. La danza tiene facetas, tiene tantas cosas que, sonará arrogante, pero podemos mover tantas aristas dentro del espectáculo, que está bueno que el director acepte esto, porque es enriquecedor para todos.



Escena de «Fulanos»

-¿Qué piensan ustedes que tiene que tener un coreógrafo que se dedique al teatro para niños?

M. L.: Para mí tiene que tener capacidad de juego, mucha imaginación, poder entrar en el mundo fantástico de los chicos y de los grandes y, también, una cuota de humor y de sorpresa. Pero eso me parece que entra dentro del juego: la sorpresa, la capacidad de resolución de una manera no lógica.

T. D.: Sí, humor, que no quiere decir hacer reír. Humor en el sentido de la sorpresa del movimiento, la frescura; digamos, sentido del humor. Que el movimiento esté más a partir del juego que de la escuela de danza.

M. F.: Creo que la parte lúdica es fundamental. Todo espectáculo para niños tiene que tener una referencia de juego ante el niño, si no, no existe la conexión.

T. D.: Es esa idea en la que uno, al crear ese movimiento, lo recrea, se divierte con él. Cuando uno lo crea, lo piensa o le designa al otro el movimiento, lo recrea desde un lugar de diversión. Que tenga que ver con esta cosa de dejarse sorprender por el movimiento, más que ir a esos movimientos que tienen nombre y apellido. Ése es el tipo de movimiento que me interesa ver y que me interesa proponer. Cuando veo una cosa por la que puedo decir: «Esto es un *passé* o un *developpé*», de alguna manera, eso es una barrera que tengo que atravesar. Si esa persona lo hace de una forma muy deliciosa, tal vez, le puedo ver el espíritu a eso....

M. F.: Me encantó lo de nombre y apellido. Porque se puede hacer este paso, con nombre y apellido, en un contexto y en una forma que provoque algo lúdico.

T. D.: Por eso digo que hay que volver a mirarlo. No es que agarrás el catálogo de los pasos, que lo hacés como una fórmula y sabés que funciona. Además, como los chicos tienen la idea de impermanencia mucho

más fresca que nosotros, los adultos, que queremos que todo dure para siempre, también la duración del movimiento y la duración de la escena tienen que ver con eso.

M. F.: Y le agregaría a eso el tema de la repetición. Existe en algunos espectáculos y en determinadas coreografías (para determinadas edades, sobretodo) el tema de la repetición del movimiento que es muy claro para el niño. El niño necesita una repetición, la internaliza; primero la ve, después la mastica y después le divierte. El tema de la repetición lo mete al niño inmediatamente en un mundo.

T. D.: Totalmente de acuerdo. Cuando algo hace gracia, hay que hacerlo otra vez. Para el chico, no es como para el adulto, "ya lo ví". Al chico le contás un cuento y, si le gusta, se lo contás de nuevo. Le gusta volver a escuchar y a ver algo que le produjo placer o risa. La repetición hay que saber usarla bien, dónde y cómo.

M. F.: Creo que es uno de los condimentos diferentes, por eso lo diferencio del adulto. El adulto, como dice Teresa, tiene una memoria más fotográfica. El niño necesita esa elaboración y agradece eso. Es más, puede llegar la simpleza, y la repetición hace que pueda copiar el movimiento. He visto niños saliendo de un espectáculo haciendo el movimiento; lo mismo que pasa con la música.

-Y hablando de movimientos con "nombre y apellido", ya que en general nos toca trabajar con personas que no saben los nombres y apellidos de los movimientos, ¿cómo sería ese proceso, con los actores o con los músicos?

M. F.: Justamente, con el juego. Me tocó trabajar con los Cuatro Vientos. Quería que hicieran una pirueta, un *devoullé*. La consigna era: miremos el espacio, y sin darse cuenta, estaban haciendo un *devoullé*. Me toca

mucho trabajar con actores que, muchas veces, no tienen ningún conocimiento. Ese es todo un tema: el actor con el movimiento. Sin embargo, todo aparece con el juego. Vos te metés con el juego y el movimiento aparece.

M. L.: Pienso que ponerle movimiento con nombre y apellido, como dice Teresa, a gente que no lo maneja, es una tarea inútil que nunca va a dar un buen resultado, porque queda muy impuesto, muy forzado. Se los ve incómodos. Me parece que los movimientos con nombre y apellido, en realidad, no me gustan ni para los bailarines. No me gustan esos movimientos en una coreografía para chicos, ni para grandes. Me parece que son una técnica, un entrenamiento para los bailarines, pero que si trabajara con actores o con músicos, trabajaría, con los músicos, con el ritmo, con movimientos que ellos puedan hacer y con lo que manejan, que es el ritmo, básicamente, desde su cuerpo ejecutando un instrumento. Eso, de alguna manera es danza. Y en el caso de los actores, trabajaría con resortes que sean particulares de esa persona, trabajaría algo que es más emocional, más gestual; intentaría que así como genero pautas de movimiento para un bailarín, probaría pautas de movimiento cargadas del saber de esa persona.

T. D.: También, trabajar imágenes o texturas. Uno puede, a través de esas herramientas, lograr que el otro se acerque a ese paso que uno quiere, pero desde otro lugar. Creo que la gran dificultad de la gente que no está acostumbrada a moverse es la continuidad del movimiento y es la transición. Para mí, la danza está entre una forma y la otra, en esa coyuntura. Pegar fotos a gran velocidad... eso no es bailar. Lo que es difícil de transmitir es lograr que el otro pueda comenzar a sentir ese tejido que se va haciendo. Es ahí, en esa coyuntura que es prácticamente invisible, donde un movimiento se funde en el otro y se transforma. Entonces, cuando uno traba-

ja con gente que tiene otras habilidades, para mí esto es lo que más cuesta integrar.

Primero, uno tiene que hacer un diagnóstico del grupo y, después, tratar de ver el potencial que tiene el otro que, por ahí, ni él mismo lo sabe. Entonces, trabajar con ese potencial, no con lo que no puede, sino con lo que uno ve que va a poder. Aparte, me parece que como uno apuesta a eso, tiene logros mucho más interesantes que al decir "esto no le sale". También, en la danza, uno tiene que ser muy flexible con el cuerpo pero, lo más flexible que tiene que tener, es la cabeza. Ahí es donde uno tiene que decir: «Tengo este material, ¿qué hago con este material?». El movimiento está relacionado con el placer, entonces trato de hacerle el puente para que encuentre ese placer y para que trabaje desde ese placer y no desde las limitaciones. Siempre pienso que el obstáculo es fascinante porque uno, a partir del obstáculo, empieza a trabajar el ingenio. A partir de esto se abren puertas internas del actor y del bailarín, que después llevan al resultado final. Es mucho más gratificante que la copia.

- ¿Cómo ven el lenguaje de movimiento que se utiliza en los espectáculos?

M. L.: Periférico. En el caso de la comedia musical siempre es como un lenguaje de movimiento de manitos y piécitos y manitos y piernitas, por afuera. En otros espectáculos el lenguaje de movimiento tiene poco espacio, aunque se ve mucho avance en ese sentido. Me parece que el lenguaje de movimiento queda aparte o puesto en un lugar más pequeño, no sé si se logra integrar tanto. Estoy pensando en el caso de los actores y de los músicos. No lo veo como eje en los espectáculos, salvo en algunos casos particulares como en obras donde se trabaja eso específicamente, pero en general, todavía lo veo separado.

M. F.: Hay espectáculos con un trabajo coreográfico a investigar en función del libro y, hay otros, que tienen

una estructura: viene canción, viene baile. Hay un reflejo de la canción y del paso de moda, que también es válido. A mí me divierten más los primeros, donde hay una investigación. La cosa de la comedia musical infantil, texto, canción y bailan todos de frente, está buena porque a los chicos les gusta y les divierte, pero a mí me gustan más otro tipo de coreografías, donde me sorprendan más.

T. D.: Hay una tendencia a representar la canción. Me parece que se le puede dar una vuelta más ingeniosa. Esas coreografías me parecen fáciles, como obvias desde la creación y, por ahí, en contraposición a una superproducción de efectos especiales, etc. quedan pobres, en relación a otras cosas que se ponen en juego.

M. F.: Como dice Teresa, muchas veces estos espectáculos no están hechos por coreógrafos que hayan hecho algo para niños, no tienen el lenguaje para ellos, tienen el lenguaje para los adultos. Creo que ahí está la falla. Trabajar para niños implica toda una especialización. Con el tiempo vamos aprendiendo todo esto de lo que estuvimos hablando antes.

T. D.: Además, los bordes entre el niño y el adulto, a nivel movimiento, están cada vez más corridos. Ves una nenita de 8 años y se mueve de una manera particular, tiene movimientos de modelo, se hace la sexy, la top model. Cuando juega, no juega a la niña, juega a la adulta. Cuando uno va a ver un espectáculo para chicos y está muy presente esa cosa muy sensual, el chico absorbe eso. Y eso tiene que ver con cuáles son los referentes culturales, y todo eso aparece en la concepción de ese espectáculo, en el tipo de movimiento...

M. F.: Si el referente es una nena que tiene que bailar sexy, tipo Shakira en televisión, es obvio que necesite ver eso arriba del escenario, pero está en un poder mostrar otra cosa, y que vuelva a su estado natural.

T. D.: Sí, sí, porque, además, no es que no va a haber movimiento sexual o sensual, pero tampoco es que todo está montado como una provocación, el unísono, el hacia el público, el todo frontal, es una especie de provocación. Eso es muy diferente a una coreografía donde los personajes se relacionan y el espectador mira lo que está pasando en el escenario, no que se lo tiran... Me da la sensación de que estoy viendo un show de la RAI: de repente aparece una escena con un diálogo y, de repente, se ponen todos de frente a bailar. Hoy, eso está muy marcado en los espectáculos de chicos, sobre todo, los que tienen que ver con la superproducción y los que tiene que ver con la tele.

M. F.: Porque también tienen equipos que han trabajado en espectáculos para adultos. He hablado con gente que hace ese tipo de espectáculos, y te dicen que los chicos bailan lo que copian. Creo que es un error, más allá que me guste o no me guste, porque está bueno vivir cada época de la vida. Me parece que una nena de 8 años está bien que juegue; el hecho de que una nena mueva la cadera queda bien, pero todavía no la tiene formada... Es tan ridículo y tan patético....

-Hablaron hasta ahora de la cuestión de la dependencia, hablaron de la representación de la canción, de la dependencia de la danza dentro de un espectáculo, no como una disciplina autónoma, ¿cómo sería el vínculo entre la danza y la obra, qué aspectos colaboran con la obra?

T. D.: Si analizamos una puesta, todo el tiempo el ritmo está presente y, la coreografía, también. Todo el tiempo hay cuerpos que se mueven en el espacio y distintos ritmos que, a veces son musicales y a veces son determinados por la palabra. Eso es coreografía.

M. L.: Me parece que hay poca investigación con el espacio. En general, el espacio es bastante frontal,

tiene poca profundidad; se indaga poco en ese sentido. Tal vez la colaboración de un coreógrafo en una obra también tiene que ver con eso. Podría colaborar perfectamente en una puesta, más allá de los pasos que hagan o de la investigación del movimiento que se proponga, saber cuál es la propuesta espacial y cómo transita la obra espacialmente, a lo largo de su desarrollo, que no está solamente puesto en el cuerpo del bailarín, actor o músico. Ése es el elemento que tiene la coreografía, además del lenguaje sobre el cuerpo de cada persona. También es importante el ritmo de la obra: lo que uno propone como coreógrafo también incide sobre el ritmo de la obra total. Me parece que, en realidad, los coreógrafos no nos jugamos a un trabajo innovador en las obras para chicos. En la danza contemporánea, en este momento, hay mucha gente que se juega a experimentar con otras

cosas, hay preguntas sobre el cuerpo en la danza. Eso todavía no llegó ni cerca a la danza para chicos. Todavía estamos todos muy aferrados a que sea simpático, a que tenga juego, color, humor. Imagino la imagen de los libros que son en blanco y negro para chicos, no cualquiera compra un libro, con historias más truculentas. Hay alguien que se jugó a pensar en eso, a ilustrar de esa manera, a una historia más tenebrosa. Creo que en los espectáculos para chicos nadie se juega del todo por una cosa así: «Voy a investigar y voy a experimentar». Estamos muy pegados al producto colorido. El máximo exponente son los espectáculos que la televisión lleva al teatro: mucha luz, mucho color, mucho para afuera. Por ahí, yo tampoco me animo a sumergirme tanto en una propuesta de ese tipo, pero no hay un lugar de jugarse a algo nuevo, nuevo, nuevo para los pibes y me parece que hace falta. Hay



Escena de «Al tun tun»

fórmulas de diferente tipo, hay fórmulas para la comedia musical, para el circo; fórmulas que sirven y que son eficientes y el público las compra.

Pareciera que todos los espectáculos toman recursos de un lado o de otro, y por todos reconocibles: algo de títeres o algo de la comedia musical, o cosas que ya son preconcebidas, que funcionan. No hay nuevas propuestas en cuanto a lo coreográfico. La verdad es que no hay.

-Cuando trabajan en equipo, cuando hay una música, un dramaturgo, ¿cómo ven el lugar de la danza con respecto a las otras áreas?

M. F.: Cada vez más respetado. En general se trabaja más con muchos cuerpos y una sola cabeza, se respeta más la mirada del otro. Tengo la buena fortuna de poder trabajar más en equipo. Es muy interesante y mucho más creativo.

T. D.: De cualquier manera es un lugar que la danza tiene que ir ganando. La danza siempre es como la Cenicienta de las artes. Muchas veces, el rol del coreógrafo es visto peyorativamente. Pero cada vez está más respetado, porque también se ha comprobado que la figura del coreógrafo se suma al espectáculo. Es cada vez más una necesidad, una pata más de la mesa...

M. L.: Todas las áreas tienen que estar en sintonía, no pueden estar unas a merced de otras. En el caso de un equipo, donde hay un director teatral, un músico, un escenógrafo, el coreógrafo tiene que estar a disposición de la obra. Primero, tratar de entender de qué se trata la obra, proponiendo cosas que tienen que ver con

el trabajo con el espacio y con las calidades de movimiento. Hacer una búsqueda, ver con quiénes está trabajando, quiénes son y qué saben hacer. Eso me parece que es fundamental. Yo trabajaría en un entrenamiento paralelo, porque hay cosas del código, que el bailarín tiene que entender, porque hay ciertas cosas de ese código que los actores, los músicos tienen que entender. También dejándome influenciar más por lo que va sucediendo. Lo que decía Teresa me parece buenísimo: uno se va nutriendo, uno no está solo pensando toda la coreografía; va sucediendo, si uno puede estar abierto a que suceda, cosa que no siempre es fácil por cuestiones personales o por la relación que entabla con el director. Es bueno trabajar en equipo porque según la apertura que uno tenga el espectáculo será más rico.

-En ustedes, ¿se despierta un imaginario diferente cuando van a trabajar para niños?

M. F.: Depende de cómo lo tomes. La imaginación es la imaginación. Yo juego de cualquier manera, mi parte lúdica en el movimiento es la misma y tiene que ver con el juego, así sea un drama. Hay a que tener en cuenta a quién va dirigido. No es lo mismo. No estoy de acuerdo con quien dice que es lo mismo, por todo lo que dijimos antes. El niño necesita de una repetición, del humor, del juego; necesita de un montón de ingredientes que quizás en un espectáculo para adultos no desarrollás.

T. D.: Los tiempos también: el tiempo de duración de un cuadro, la síntesis, también cambia mucho. A un adulto, una pausa le resulta emocionalmente de otra

manera. Con un chico tenés que ser mucho más pragmático, más explícito. El sensor del niño es muy distinto al sensor del grande. No es en la imaginación, sino en el modo en que uno cuenta las cosas.

M. L.: Sí, tiene que ver con la temática. Cuando me imagino cosas para chicos, siempre tienen otra dinámica, otra frecuencia, otro ritmo. Tienen esa frescura y esa alegría que tienen los chicos. Pienso en los chicos, y pienso en eso que te despiertan cuando los ves, entonces, lo que imagino es distinto en relación a los adultos. Por otro lado, las temáticas que me mueven a hacer cosas para adultos son bastante tenebrosas y, cuando hago cosas para niños, no. Una es más oscura y la otra es más luminosa.

-Marta, ¿cómo hilarías esto que decís con la imagen a la que te referías de los libros en blanco y negro?

M. L.: (¡¡Risas!!) Por ahí, justamente, es la propia fórmula que uno tiene para pensar, es no atreverse a indagar en otras zonas, es parte del propio prejuicio o, inclusive, de la inserción social, de lo esperable. Las cosas para chicos son de esa forma y uno cae en la propia trampa de ese pensamiento. Pienso que la realidad de los chicos no es siempre luminosa o la de

A modo de epílogo: *teatro de antes, niños de ahora*

Por JUAN GARFF*

Desde hace dos décadas se viene diciendo que la edad promedio del público de las obras de teatro va bajando de modo constante. Actualmente, es habitual ver chicos de dos años en las butacas, con una notable “cultura de espectador”. Hace no muchos años eran los típicos ambuladores de los pasillos de los teatros. En cambio, se hace cada vez más infrecuente encontrar en la platea infantil a público de once o doce años. ¿Infantilización del teatro dedicado a los chicos o maduración acelerada de su público? Probablemente una combinación de ambos factores en un contexto socio-cultural que favorece ambas puntas del fenómeno.

La rápida expansión de Internet y sus subproductos ha encontrado en la niñez que ya maneja el lenguaje escrito, un público masivo, que se entrena en sus horas libres frente a pantallas, en una permanencia en la silla inusitadamente prolongada para edades en que tiene (o tenía) fuerte arraigo el impulso al movimiento. Es cierto que la navegación por la red de redes y el chateo exigen una mayor cuota de interacción (incluso física, a través de mouse y teclado) que la situación del espectador televisivo, que sólo canaliza su motricidad mediante el zapping y eventualmente la masticación de papas fritas. La amplia oferta cinematográfica apta para todo público, también aporta lo suyo al entrenamiento del chico-espectador. Y claro, el teatro de las tardes de fin de semana y de funciones escolares se ha convertido, a lo largo de los últimos treinta años –al menos en la ciudad de Buenos Aires– en parte del paisaje cultural.

Hasta ahí la convergencia: la computadora, el televisor, el cine y el teatro coinciden en proponer al niño un tiempo sedentario. Las horas que suman en la vida de una infancia urbana son muchas más hoy día que en los años 70 del siglo pasado, cuando ya se discutía cuánto tiempo debía pasar un chico frente al televisor. ¿Por qué no logra entonces, el teatro, retener a sus espectadores como lo hacen los demás géneros de entretenimiento transitados por los chicos?

(*) Periodista especializado de teatro para niños y jóvenes

Los temas de la dramaturgia infantil y su tratamiento en escena apenas acompañan las transformaciones del espacio vital de los chicos. Las incursiones de la infancia en zonas que ya no forman parte del patio de juegos dedicado exclusivamente a los chicos replantea muchas cosas, entre ellas el concepto de infancia en sí. Escuchan la música de mtv, siguen los *reality-shows*, alquilan todas las películas de terror y siguen a la par de los adultos las sagas literarias y cinematográficas de aprendices de brujos y señores mitológicos.

En la calle, en tanto, se cruza el chico que pide monedas a cambio de unos malabares con el chico que viene en auto de ver a otros malabaristas en el teatro. La crisis social genera separaciones a la vez que imposibilita el aislamiento del avestruz.

No se trata, necesariamente, de convertir el escenario en reflejo de los dramas cotidianos de la vida social.

Pero no se puede concebir ya al niño como un espectador ingenuo, virgen de imágenes y situaciones de alto impacto. Tanto más le faltan, probablemente, instancias de elaboración, de reflexión a la medida de su condición de niño. Y esto es lo que justamente puede aportar el teatro como pocas otras modalidades de interlocución. Hasta ahora, son muy pocos los intentos en este sentido en los escenarios locales, algunos de la mano de autores de otros países, otros sobre la muy seria vocación reflexiva del humor de los *clowns*, cuando generan esa risa del “darse cuenta” de que las cosas obvias se pueden ver de un modo totalmente distinto e inesperado. Una mirada que está muchas veces presente en el pensamiento infantil, cuando logra escapar de la estandarización que suele imponer el “sentido común”. Pero desde el escenario son intentos insuficientes.

Posiblemente se haya instalado una idea de “especialización” en el teatro infantil –no sólo en los elencos y autores, sino también en la crítica y la producción– que obtura accesos a creadores y pensadores que podrían aportar propuestas enriquecedoras. Un entrecruzamiento más fluido de directores y dramaturgos que logren saltar las vallas del “corral de la infancia” –ya derribadas de modo no siempre ideal por otros espectáculos– podría revitalizar la relación entre el teatro y los chicos.

Al fin y al cabo, no hay adulto que no haya pasado por la niñez y no hay niño que no espere llegar a la adultez. Y entre ambas etapas de la vida y dentro de cada una de ellas existen conflictos que, llevados a escena, pueden provocar risas, lágrimas, asombro, miedos, alegría y tristeza, pero sobre todo, la sensación, al salir del teatro, de que durante esa hora en la butaca ocurrió algo que conmovió el escenario interno del espectador.

CULTURANACION

 Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

 INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

int
inteatro
EDITORIAL