



DICIEMBRE 2023

PICADERO
#CUADERNOS

CAJA DE HERRAMIENTAS

TEATRO PARA LAS INFANCIAS Y ADOLESCENCIAS

CRISTIAN PALACIOS (COORDINACIÓN)

Escriben:

Guillermo Baldo / María Inés Falconi / Gustavo Tarrío / Micaela Picarelli /
Jorge Onofri / Emiliano Dionisi / Mercedes Lía Hernández y Cinthia Axt /
Ana Alvarado / Sonia Jaroslavsky

 EDITORIAL
INTeatro

#45



Esta edición número 45 de **Cuadernos de Picadero** presenta una serie de artículos escritos por referentes de diferentes generaciones y latitudes que buscan constituirse como una caja de herramientas a las que echar mano a la hora de empezar a imaginar, escribir, dirigir o producir una obra de teatro para la niñez o la adolescencia. Pasen y lean.



ÍNDICE

MANUAL DE INSTRUCCIONES – Cristian Palacios	4
LA DRAMATURGIA EN EL TEATRO PARA LAS INFANCIAS UNA ESCENA QUE ESCUCHE – GUILLERMO BALDO	8
EL DRAMA DE LA DRAMATURGIA – María Inés Falconi	13
LA DIRECCIÓN EN EL TEATRO PARA LAS INFANCIAS REVUELTAS ANIMADAS DE AYER Y HOY – Gustavo Tarrío	17
DIRIGIR TEATRO PARA INFANCIAS: MAPAS PARA VIAJAR POR EL PROCESO CREATIVO – Micaela Picarelli	22
LAS INFANCIAS Y EL TEATRO DE TÍTERES Y OBJETOS REFLEXIONES SOBRE LAS INFANCIAS EN SU RELACIÓN CON EL TEATRO DE TÍTERES Y OBJETOS – Jorge Onofri	27
TEATRO MUSICAL PARA LAS INFANCIAS LA MÚSICA EN EL TEATRO PARA LAS INFANCIAS (SEA CUAL SEA SU EDAD) – Emiliano Dionisi	30
CIRCO, CLOWN Y TEATRO PARA LAS INFANCIAS. PRESENCIA Y UNIVERSALIDAD DEL CLOWN EN EL TEATRO PARA LAS INFANCIAS (Y MÁS ALLÁ) – Mercedes Lía Hernández y Cinthia Axt	34
TEATRO EXPERIMENTAL PARA LAS INFANCIAS Y ADOLESCENCIAS LIBERTAD, EXPERIMENTACIÓN Y BÚSQUEDA EN EL TEATRO PARA LAS INFANCIAS Y ADOLESCENCIAS – Ana Alvarado	40
CAPTACIÓN DE PÚBLICOS Y TEATRO PARA LAS INFANCIAS. FORMACIÓN Y GESTIÓN DE PÚBLICOS PARA LAS INFANCIAS. DE ARTISTAS Y LUGARES CULTURALES QUE NOS COBIJAN – Sonia Jaroslavsky	45

Manual de instrucciones

CRISTIAN PALACIOS
(PROV. DE BUENOS AIRES)

Vayamos por partes, como decía Jack. Entre las muchas recurrencias que se repiten en el campo laboral del arte, además de su extremada inequidad, la reflexión sobre la propia tarea y las técnicas que se deben aprender para ejecutarla ocupan un lugar central, aunque sea en términos de negatividad. Hemos escuchado una y otra vez que no existen herramientas, ni fórmulas, ni técnicas que enseñen a ser un muy buen escritor, un muy buen pintor o un muy buen poeta. Esta afirmación tiene dos lógicas: la primera corresponde a las características propias del discurso artístico, una de las cuales explica su gran dinamismo. Basta que alguien afirme que el teatro es tal o cual cosa, para que alguno en alguna otra parte, busque desde la práctica contradecirlo (esta ha sido, desde el comienzo de los tiempos, la neurótica relación entre arte y crítica: se miran, se presienten, se desean, se contemplan, se inflaman, se enloquecen, y no pueden vivir el uno sin el otro).

Pero no es solo por el afán de molestar mutuamente que los artistas cambian las reglas que otros artistas consideraron antes sacrosantas (incluso la regla de cambiarlo todo, todo el tiempo). Si históricamente el arte ha sido considerado un repliegue sobre la forma (sea lo que sea que eso signifique) podemos decir que dicha forma o materia de expresión incluye también a la institución

arte como un todo. En otras palabras, los directores, dramaturgos, actores o técnicos no solo se permiten echar mano de la luz, la voz, la palabra, la música o el vestuario, sino también del modo en que los espectadores acceden a la sala, compran sus entradas o interactúan entre sí. Si algún intrépido afirma que el teatro es el arte de la mirada, alguien inventará el teatro ciego. Si otro dice que lo fundamental es el cuerpo vivo de los actores, tendremos audio-teatro, auto-teatro, teatro a la distancia, robots en escena que cantan canciones estridentes. A veces con el afán de fastidiar (Duchamp era, por sobre todas las cosas, un tipo bastante jodón) otras veces por la necesidad de expandir los medios de expresión con el objetivo de decir algo radicalmente nuevo.

Existe otra lógica por la cual se suele insistir en que no existen reglas, métodos, fórmulas o modos de llegar a ser un muy buen dramaturgo, actor, director o poeta y está relacionada con la abrumadora desigualdad laboral que existe en el mundo artístico (sobre la que nadie nunca dice nada). Se trata de la teoría del genio, que asegura que las razones por las que alguien escribe o actúa desmesuradamente bien son insondables y por lo tanto no pueden ser rastreadas. Por extraño que parezca, más de un crítico de estirpe marxista ha sostenido con uñas y dientes que, por ejemplo, si bien se puede enseñar a alguien

a escribir cuentos o componer buenas canciones, las razones por las que esa persona llega a ser Shakespeare o Charly García están más allá de la razón humana. Podemos discutirlo largo y tendido, pero no llegaremos a ningún acuerdo si no empezamos por discutir qué significa ser un muy buen escritor o un muy buen poeta.

Ahora bien, cuando surgió la idea de dedicar un Cuaderno de Picadero al teatro para las infancias, la primera reacción fue indagar, con todas las armas de la teoría, el espacio que este ocupa en el teatro contemporáneo, un espacio cada vez más poderoso pese a los prejuicios que se tejen en su contra.

He aquí un hecho poco menos que incontrovertible: el teatro para infancias en Argentina y en cualquier otro lado es aquel en donde la demanda supera ampliamente a la oferta. Este fenómeno se repite también en el campo de las letras y, aunque la producción local decida ignorarlo categóricamente, también en el cine. No parece bastar el hecho de que Harry Potter o la saga *Crepúsculo* vendan millones y millones de ejemplares y arrastren legiones de niños y adolescentes “que no leen” a devorar con avidez ejemplares de 700 u 800 páginas, ni que la última entrega de Toy Story salve el negocio del cine local. Para muchos actores, actrices, directores, directoras y críticos se trata aún de un teatro de segunda mano, un género menor, al que no vale la pena dedicarle mucho tiempo.

Mi opinión, si de algo vale, es completamente la contraria. Hace algunos años yo solía afirmar que encontraba muchísima más libertad creativa escribiendo y dirigiendo obras para niños, niñas y jóvenes que la que

encontraba en su contraparte adulta. Ahora sostengo algo un poco más radical: que todo teatro verdadero es infantil, pese a quien le pese. Y el resto es más o menos un simulacro.

Probarlo me llevaría más caracteres con espacios del que dispongo, pero diré que a grandes rasgos se trata de un teatro que no persigue modas, imposiciones, estilos pergeñados en una lejana capital europea. Es un teatro que no abraza ideas premoldeadas, que está direccionado hacia la escucha de un espectador que no es dócil, que no romperá en aplausos porque sí, que no se cruzará de brazos si algo le gusta o lo conmueve. El teatro verdadero es infantil porque tiene una relación de fascinación, miedo, angustia y rebeldía con el lenguaje. Con cualquiera de los lenguajes que hacen al mundo del teatro. Porque es feroz, indomable. Porque no entiende, porque busca entender, porque pregunta sin temer el fastidio del que cree que sabe al otro lado.

Claro que existen ingentes cantidades de falso teatro infantil, que busca enseñar, controlar, dirigir a los niños, desde una mirada adulta, desde un pensamiento acabado. Y por eso es falso. Porque el teatro no sabe nada. Porque su verdadera naturaleza es desnudar el tamaño imposible de nuestra ignorancia. Porque su verdadera potencia está en la fragilidad que le da el ser un medio pobre, con escasos recursos, que puede, sin embargo, en un segundo, acaparar la mirada, y vencer al tanque más poderoso de toda la industria del cine.

Por todo ello decidimos no emprender el camino de la teoría y la crítica (quedará para otro momento), sino el del menos transitado

pensamiento sobre la propia creación. El de la técnica. El de las herramientas necesarias para escribir, dirigir, vender, experimentar, manipular o cantar ese teatro. Que sí existen. Y que deben incluir, también, el dinamismo propio de la praxis artística, que implica la posibilidad de arrojar esas herramientas, de transformarlas, de potenciarlas. Porque cada vez más se impone la necesidad de comprender el discurso teatral como un todo, que no solo exige a sus creadores la necesidad de dominar las técnicas tradicionales sino también entender que el arte siempre va en busca de lo imprevisto, de lo inesperado, de lo que estaba fuera de todo cálculo. Y también, recordar que el verdadero teatro, el que vale la pena, es difícil. No basta con tener un buen cincel, una maza y el material adecuado. Hay que dar el golpe exacto, en el ángulo preciso. Y fracasar. Y fracasar otra vez. Y estrenar obras sobre las que no estamos del todo convencidos o convencidas. Y recordar que se trata de un oficio, a fin de cuentas, en el que nadie nunca es bueno siempre. Salvo en la mente extática de algunos críticos y curadores que prefieren apelar al discurso místico, para, entre otras cosas, legitimar la enorme desigualdad económica

En las páginas que siguen encontrarán la palabra de diez creadoras y creadores, referentes de diferentes generaciones y latitudes, tanto de la ciudad autónoma, como de la provincia de Buenos Aires, de Río Negro, de Córdoba, que se sentaron a reflexionar sobre su propia práctica para ofrecerles así a los lectores una primera caja de herramientas a la que echar mano a la hora de empezar a imaginar, escribir, dirigir o producir una obra para la niñez o la adolescencia. No están todas,

claro. Faltan muchas. Y por eso les pedimos que también, de ser posible, recomienden libros, películas, grupos de teatro, canciones, material teórico o para rastrear por internet, con el objetivo de seguir contribuyendo a ampliar y mejorar estas páginas. No es un campo del todo incipiente, pero tampoco tan enormemente desarrollado como gostaríamos.

Ya de por sí es un indicio de buena salud el entusiasmo con el que reaccionaron a la tarea, la generosidad y, sobre todo, el hecho de que no se sintieran en la obligación de ponderar el teatro para las infancias como algo que merece pensarse, hacerse y estudiarse, sino que pusieran manos a la obra, dando todo esto por descontado. En las páginas que siguen no encontraremos apasionadas defensas del teatro para niños, niñas y jóvenes, sino del teatro como un todo, del oficio de los directores, dramaturgos, titiriteros, músicos y gestores porque, a fin de cuentas, como se dice más de una vez en estas páginas, el teatro para infancias es antes que nada teatro.

Y es en esa capacidad de ser teatro donde radica su mayor potencia, sea cual sea el espectador imaginario al que se dirige.

Existe una tercera lógica, sin embargo, por la que se puede afirmar que no existen herramientas para dirigir, escribir o crear una muy buena obra de teatro. Y esa sí la comparto. Es aquella que asegura que el teatro es situacional, que lo que mejor puede ofrecer a los espectadoras y espectadores de un solo instante, es una experiencia increíble que no alcanza a explicarse por muy buenas actuaciones, textos o historias, sino por algo más que tiene que ver con el encuentro entre esa

obra y esos actores, en ese momento, y esos otros espectadores al otro lado. Mis mejores experiencias como espectador no estuvieron relacionadas con obras buenas o muy buenas sino con la adecuación de una obra determinada a un momento y espacio determinado.

Pienso en Artaud que si no inventó el teatro del siglo XX (que para mí es el teatro a secas) lo prefiguró y lo puso en palabras. Pienso en Artaud y en su llamado (frecuentemente desoído, entre otras cosas, por la propia lógica del mercado) a acabar de una vez por todas con las obras maestras. Porque las obras maestras por mucho que nos fascinen son todo para todos en todas partes. Y el teatro verdadero apunta siempre, aunque casi nunca lo logre, a ser algo para alguien en algún momento determinado, para una comunidad, para un grupo humano, para una pareja que acaba de separarse, para una niña que descubre por primera vez la escena.

Eso no podemos controlarlo. Escapa a nosotros y nosotras. Es el verdadero teatro, que no solo es infantil y predominantemente niña (o niño) sino que además es cosa de otro mundo.

Para todo lo demás, vaya este cuaderno. ▲

BIBLIOGRAFÍA

(para ir calentando motores)

- » Agamben, Giorgio; 2007. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Artaud, Antonin; 1978. *El teatro y su doble*. Madrid: Edhasa.
- » Badiou, Alain; 2008. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- » Benjamin, Walter; 1989. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Brée, Jöel; 1995. *Los niños, el consumo y el marketing*. Barcelona: Paidós.
- » Dorfmann, Ariel y Mattelart, Armand; 2002. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- » Larrosa, Jorge; 2000. *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- » Lehmann, Hans-Thies; 2013. *Teatro posdramático*. México: Cendeac/Paso de Gato.
- » Palacios, Cristian; 2017. *Hacia una teoría del teatro para niños*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- » Sormani, Nora Lía; 2004. *El Teatro para niños. Del texto al escenario*. Rosario: Homo Sapiens.

LA DRAMATURGIA EN EL TEATRO PARA LAS INFANCIAS

Una escena que escuche

GUILLERMO BALDO
(CÓRDOBA)

Desde que comencé a interesarme en el teatro para las infancias mi manera de pensar y ensayar teatro -para todas las edades- ha cambiado profundamente. Hace un tiempo escuché decir a la dramaturga Suzanne Lebeau que para ella sería bueno que todas las personas que escriben teatro, en algún momento, al menos como ejercicio, escriban algo para el público de la niñez. Es que, pienso, es una práctica que, si se la lleva adelante con compromiso y sensibilidad, demanda un complejo ejercicio de ir a lo más profundo y medular de la escritura, al centro de la humanidad, allá donde comienzan todas las cosas. Es un público con el que no se puede andar con vueltas. No le conmueve o interesan las decisiones o abordajes pretenciosos, los arreglos estilísticos, las corrientes artísticas en boga o los vicios y neurosis autorales. La niñez demanda sencillez. Pero no confundir sencillez con simplismo. Lo sencillo contiene una enorme profundidad y deviene de complejos procesos como el de la sustracción de lo superficial, anecdótico y ornamental. Nos pone de frente con lo esencial, con aquello que muchas veces se nos escapa, con aquello que abordamos por la tangente, o no vemos, o de lo que no nos hacemos cargo. La niñez exige verdad y acontecimiento. Claridad, acción

y presente. ¿Cómo estar a la altura de semejantes demandas?

La respuesta a esa pregunta -como a todas las preguntas importantes- no la encontrarán aquí ni en ningún otro lado. Pienso que es de esas preguntas que deberían acompañarnos siempre. Una invitación a abismarnos, a asumir riesgos, a no quedarnos detenidos en un método o en una única perspectiva de pensar el teatro, su escritura y procesos.

Vivimos en un mundo adultocentrista. Nuestro vínculo con las infancias se encuentra mediado por una tensión de poder. Las personas que pueden y las que no pueden, las que llevan y las que son llevadas, las que deciden y las que no... y podríamos seguir. Solemos vincularnos con las infancias como si su valor estuviera en el futuro. Las niñeces tienen un presente, lleno de matices, complejidades y deseos. Hay en estas tensiones, una dimensión importantísima a atender para poder ensayar posibles nuevos horizontes en la escena para este público. El adultocentrismo, como sistema de dominación, se ha encargado de construir imaginarios representacionales sobre las infancias como una masa a la que hay que

o cuidar o educar. Incluso con las mejores intenciones muchas veces nos constituimos como instrumentos de estos imaginarios. El teatro para la niñez se encuentra doblemente mediado por el mundo adulto. Lxs niñxs no suelen ser las personas que escriben el teatro que ven y tampoco suelen ser las que deciden qué ver. Y hay allí una enorme responsabilidad a la que tenemos que atender. Elaborar estrategias, generar dispositivos de escucha, adentrarnos en procesos que ensayen formas de acercarse a las infancias, a sus realidades, necesidades y deseos. Escenas que busquen ampliar los paisajes de lo posible. ¿Puede el teatro ayudarnos a desarrollar nuevas maneras de vincularnos con la infancia? Creo que, al menos, debería intentarlo.

En esto último radica para mí la mayor potencia política de una obra para este tipo de público. En mis dramaturgias escribo motivado por la búsqueda de temas poco transitados o de difícil tratamiento en la escena para la niñez. Pero intento tener siempre presente que las esferas de lo temático son, nada más ni nada menos, que la punta visible o más evidente de un iceberg que se extiende hacia zonas un tanto más complejas. Bienvenidos sean los desafíos temáticos, la visibilización de problemáticas, deseos, identidades... pero es necesario que vengan también acompañadas de otras reflexiones y movimientos fundamentales y fundacionales. No basta con visualizar los “qué”. Debemos sumergirnos en la incertidumbre de procesos que indaguen los “cómo”, los “de qué manera” o “en qué contextos”, motivadxs por qué preguntas y deseos, con qué procedimientos y, sobre todo, con qué imaginarios de lo que es la niñez se está movilizandó nuestra escritura.

¿Qué define que una obra sea para las infancias? Creo que lo único que tengo claro en relación a esto es que cualquier certeza puede ser peligrosa. Por más pequeña y aparentemente inocente que parezca, es para mí una señal de alarma para detenerse y sembrar preguntas que la pongan en tensión y perspectiva. Bienvenidas sean las faltas de certezas, los saltos al vacío. El mundo adultocentrista en el que vivimos favorece la aparición de recetas y seguridades alrededor de todo lo referido a la niñez. Un espectáculo destinado a las infancias no depende de complejas especificidades. Lo complejo es lograr limpiar nuestro propio panorama, viciado de ideas, imaginarios, razones morales, políticas, circuitos de legitimación, circulación y demandas de mercado. Este es un riesgo que merece nuestra atención. Lo que se encuentra en juego es no sacarle al público la experiencia de un debate con la realidad y con los demás seres humanos.

Decidir meterse en problemas en la escritura me parece algo vital. No saber me parece un excelente lugar para comenzar. Y desde allí transitar un camino que no intente ofrecer soluciones sencillas a tensiones complejas. Un teatro que no resuelva, que no señale a dónde ni cómo mirar. Desplegar un paisaje completo, atendiendo a la perspectiva de la infancia, sin recortes ni corrales. Una escritura que dimensione en cada palabra y silencio la potencia de asamblea que posee el teatro. El riesgo y la belleza transformadora de un encuentro. La asamblea desde su horizontalidad es la multiplicación de las voces, no un eco. Buscar una escritura de una escena abierta, en donde se potencien esas voces y esa circulación de la palabra. En un

mundo donde lxs adultxs pareciéramos tener tantas cosas para decirles y enseñarles, escribir un teatro que aprenda a no decir, a callar. Que aprenda a escuchar, a dudar de lo que se sabe. Que confíe en la mirada crítica que pueden desarrollar las niñeces y no las conciba como receptoras pasivas, sino como esas voces que también multiplican. Más que preguntarme de “qué” puedo hablar como hacedor, preguntarme “cómo” puedo provocar una escena que invite a hablar. Porque si el adultocentrismo es el sentido unívoco y jerárquico, la escucha es la potencia política de la asamblea. Como dice Enzo Cormann: “Poetizar la política y politizar la poesía” (Cormann, 2007). Posibilitar la apertura hacia nuevas discusiones y paisajes.

Una de las primeras tensiones que me parece fundamental tener en cuenta al momento de escribir es pensarme adulto, intentando abordar un encuentro con las infancias desde la escena. Creo que es fundamental que la escritura sea honesta. Abordar algo que nos resulte significativo. Intentar luego ver ese algo con los ojos de la infancia. Aquí sugiero primero visitar la propia. Pero sin verla con ojos de nostalgia. Esa es una perspectiva adulta que puede dejar a las infancias afuera. Revisitar el recuerdo desde su dimensión sensorial. Resulta necesario también hablar con algunos niñxs directamente, escucharlxs con atención, preguntarles qué piensan, qué sienten, qué les inquieta de lo que deseamos abordar. Hablar menos. Escuchar más.

A MODO DE EJERCICIO

Para intentar acercarnos a una dramaturgia que se ejercite en estos movimientos, les

quiero compartir un pequeño ejercicio. La idea es partir de un recuerdo de la propia niñez para luego traicionarlo. Como reflexiona el dramaturgo uruguayo Sergio Blanco, realizar un salto de “la pequeñez de la lágrima a la inmensidad del diluvio» (Blanco, 2018). De lo personal a lo colectivo, del trauma a la trama. No se trata de renunciar a la propia voz, sino de multiplicarla. Ensayar estrategias que abran nuestra escritura al encuentro de la poesía y lo desconocido. Desplegar paisajes posibles e imposibles donde todxs puedan ingresar. Una escena para la niñez que invite al encuentro, al disenso y la pluralidad.

Elegí “la muerte” como tema. La idea es escribir, a modo de entrenamiento y para seguir abriendo preguntas, dos pequeñas escenas pensadas para las infancias. Aquí va el ejercicio:

Primer paso: Recordá la muerte de tu primera mascota. (Si no tuviste mascota, recordá el primer recuerdo que tengas de la muerte de algún animal en tu niñez). Situate en el momento que te enteraste. Visualizá ese momento particular como si fuera un cuadro o una fotografía. Situadx en ese instante escribí veinte frases diferentes que comiencen con: “Recuerdo...”. Cada frase deberá brindar información sobre la sensorialidad de ese recuerdo. Intentaremos reconstruirlo a través de los cinco sentidos. Importante: Seguramente hay muchos datos que no recuerdes. Eso no importa. Lo importante es situarnos hoy en ese momento y las sensorialidades que les visiten (verdaderas o no ¿cómo saberlo?) serán las correctas.

Segundo paso: Pedile a otras dos (o tres, cuatro...) personas que hagan lo mismo. Escribir 20 frases que comiencen con “Recuerdo...” sobre la muerte de su primera mascota.

Tercer paso: Selecciona tres frases del recuerdo propio y otras tres de los recuerdos ajenos. Que esta selección no intente encontrar un criterio, ni ordenar nada. Selecciona aquellas frases que te convoquen, conmuevan, gusten o llamen más tu atención.

Cuarto paso: Escribí ahora una escena tomando de inspiración el momento que seleccionaste para recordar. ¡Pero atención! La escritura de esta escena deberá tomar, centrarse, desarrollar y hacer propias las seis frases que seleccionaste. La idea es que las tres frases ajenas son ahora también parte de tu escena. Algo de lo recordado se verá corrido o modificado. No busques la fidelidad y confía en tu escritura a partir del paisaje que se despliegue con esas seis frases. Sugerencia: Comenzá a escribir la escena con una didascálica que ubique la situación y que brinde detalles sensoriales de la misma. ¿Qué se ve? ¿Qué se escucha? ¿Qué se huele? Esto puede colaborar a abordar la escritura de manera sensible, y que las ideas y la voluntad de contar algo no lo gobiernen todo por completo.

Quinto y último paso: Ahora viene mi parte preferida. Una vez escrita esa escena vamos a escribir una nueva escena, una especie de prólogo. Este prólogo será un monólogo al público anterior a la escena ya escrita. El personaje que lo lleve adelante será la mascota, y tendrá la oportunidad de revelar o

confesar algo desde la muerte. Este monólogo deberá comenzar con “Soy...(nombre de la mascota), el/la (especie de animal) de... (nombre de el/la dueño)”. Ejemplo: “Soy Kitty, el conejo de Guille,(...)”.

Concluido el ejercicio leé primero el prólogo, con ese cambio de perspectiva y su dimensión de fantasía, y luego la escena resultante del recuerdo. Intentar potenciar lo sensorial a lo temático, no porque lo temático sea prescindible, sino porque lo sensorial puede habilitar nuevos universos de escucha. Fin del ejercicio.

Para ir terminando, o para seguir abriendo, me gustaría compartir algunas referencias que para mí fueron, y siguen siendo, reveladoras. *Hacia una literatura sin adjetivos* de María Teresa Andruetto, *El corral de la infancia* de Graciela Montes y *Hacia una teoría del teatro para niños* de Cristian Palacios son tres libros a los que siempre vuelvo. La claridad y contundencia de sus reflexiones son reveladoras. Lean o escuchan a Suzanne Lebeau, palabras mayores [<https://www.lecarousel.net/es/compania/historique/>]. Sigán las producciones del grupo Teatro al Vacío compañía (Rio Negro, <https://www.teatroalvacio.com/somos>) y de Micaela Gramajo y su grupo Proyecto Perla (México, <https://proyecto-perla.org/>). La solidez y sensibilidad de sus obras son pasajes de ida a ver el mundo y el teatro de otras maneras. Yéndome al cine, no puedo dejar de mencionar a Hayao Miyazaki (*Mi vecino Totoro*; *El viaje de Chihiro*; *Ponyo*; *El castillo en el cielo*; *El increíble castillo vagabundo*; etc, casi todas pueden encontrarse en Netflix). Sus películas despliegan universos

sensoriales y profundos. Donde el lugar de lo posible asume riesgos conmovedores e inspiradores.

Espero que estas recomendaciones colaboren a seguir ampliando posibilidades, sembrar preguntas e inspirar diversidad de escrituras. Contamos con la singularidad de trabajar con la escritura de un arte en encuentro y eso nos permite de manera extraordinaria cuestionarnos permanentemente. Hay que estar atentxs porque, como dice Graciela Montes, a veces los temas solo simulan abrirse cuando en realidad se cierran. Lo mismo para los procesos, iniciar desde una perspectiva para descubrir otra, otra, otra y otra en lo sensorial de la escena. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Andruetto, María Teresa; 2008. *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.
- » Blanco, Sergio; 2018. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. España: Punto de Vista.
- » Cormann, Enzo; 2007. *¿Para qué sirve el teatro?* Valencia, España: Serie crítica, Universidad de Valencia.
- » Montes, Graciela; 1990. *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Palacios, Cristian; 2017. *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*. Buenos Aires: Lugar Editorial.

El drama de la dramaturgia

MARÍA INÉS FALCONI
(CABA)

Una herramienta es un objeto preciso y contundente que, manejado con habilidad, logra cumplir el objetivo para el que fue creado. Dificilmente pueda hacer ninguna otra cosa. Traten, si no, de clavar un clavo con un destornillador. Muy difícil. Aunque es una genialidad para atornillar, un destornillador es bastante inútil para los clavos.

Tratar de aplicar a la dramaturgia, una actividad que es por definición flexible, impredecible, inasible, algo rígido como una herramienta es casi una contradicción. Mucho peor si habláramos de “tips”. Hasta los famosos “consejos” son de dudosa utilidad.

La dramaturgia se hace, como cualquier otro género literario, con sangre, sudor y lágrimas y, por supuesto, con mucho placer. No hay en este hacer conclusiones definitivas ni caminos únicos.

Aquellos que tenemos alguna experiencia solo podemos acompañar, tal vez prevenir, siempre compartir, el camino que otros eligen. Pero si buscamos herramientas útiles, vamos a descubrir que nuestra caja está vacía. O correremos el riesgo de confundir el destornillador con el martillo.

Sin embargo, con el paso de las obras fui descubriendo algunas constantes en mi propio trabajo, importantes al menos para mí;

aunque completamente refutables por otras experiencias, otros estilos, otras visiones, otros gustos. En fin: otros autores.

La primer constante, si es que hay un orden, es que, aunque parezca que yo tengo una idea para escribir una obra, esa idea solo es la respuesta o la consecuencia de algo que vi, escuché, viví, sentí o incluso olí en contacto con los chicos o las chicas. No con la “infancia”, porque la infancia no tiene rostro ni corporalidad. Es una idea abstracta y también subjetiva, resultante de la experiencia de cada uno. Chicos y chicas, con rostro, con sonrisas, con llantos, con saltitos, con caprichos, con broncas, con deseos y tristezas. Cuando a ellos o a ellas les pasa algo que impacta, con algo que también me movilizó a mí, surge la idea. Surge la necesidad de encontrar una respuesta o de tender una vía de comunicación, un puente que cruzar en dos direcciones. Me gusta, fundamentalmente, ponerme en sus zapatos y tratar de mirar lo que nos rodea con sus ojos. Eso intento. No siempre lo logro, claro. Intento hablarles a ellos y no al adulto intermediario. Si quisiera hablar a los adultos escribiría una obra para ellos. Le hablo al niño o a la niña sobre los adultos que los acompañan y me hago cómplice de su mirada crítica a riesgo de recibir, yo también, un reto. Como tantas veces me ha sucedido.

Este planteo me lleva a su vez a dos conclusiones, si se las puede llamar así: la primera, es que para escribir para niños o niñas hay que estar cerca de ellos. No alcanza el famoso “niño que todos llevamos adentro”. Ni el imaginario niño idealizado, estereotipado a fuerza de repetir clichés. Ni el niño aprendiz al que hay que enseñarle lo que ya sabe. Esos “niños no reales”, producto de nuestra imaginación o, mejor dicho, de nuestra propia imagen de la niñez, dan por resultado textos vacíos y reiterados.

La segunda conclusión es que para escribir para niños o para niñas hay que ser valiente. Hay que saber que la complacencia nos acerca a los adultos que comprarán la entrada, pero nos aleja de nuestro público. La sociedad espera de nosotros “obras adecuadas” como espera de los niños “conductas adecuadas”. Es nuestra tarea poner esas certezas en cuestión para encontrar nuevas verdades, que a su vez serán cuestionadas por las generaciones siguientes.

Otra de las constantes que fui descubriendo, y dirán ustedes que es una verdad de Perogrullo, es que el teatro cuenta historias y, sin querer desmerecer el trabajo de la puesta en escena, sin historia, no hay obra. No hay nada que contar. Nada que nos emocione o nos divierta, desde el comienzo hasta el final. Vamos al teatro del mismo modo que vamos al cine o nos sentamos a ver una serie: para que nos cuenten una historia. Y si esa historia nos conmueve, mucho mejor. Y si nos hace pensar, muchísimo mejor todavía. No ignoro que en algunas tendencias del teatro para adultos o del teatro a secas, muchas veces la historia y la estructura dramática no son necesarias. Pero, como decía al principio, este no es un camino único. Y yo prefiero el camino de las

historias. Sobre todo si estamos hablando de público infantil. Las historias no solo deben ser buenas por lo que cuentan, sino que deben estar bien escritas. Y para eso, sí, la estructura dramática resulta ser muy útil. ¿Para qué sirve la estructura dramática? ¿Para limitar nuestra creatividad? No. Todo lo contrario. Para darnos una estructura sólida (como su nombre lo indica) sobre la que hacer crecer nuestra historia y llevarla a buen puerto.

Una obra para público infantil no es necesariamente más sencilla, ni más corta, ni con personajes más simples. Las historias tienen que ser fuertes, potentes, contundentes, aunque estemos escribiendo una comedia pasatista. Tienen que sostener la intriga hasta el final. Crear suspenso, contradicciones, dudas. ¿Cuántas veces, viendo una obra de teatro para público infantil, ya sabemos, en la segunda escena, cómo va a terminar? ¿Por qué suponemos que si nosotros lo sabemos, los chicos y las chicas no?

Pasemos ahora a los temas, si me permiten. También de esto podría hablar horas y muchos autores no estarían de acuerdo. Hay una frase que me resuena: “El teatro NO enseña”. No enseña nada: ni valores, ni el cuidado del planeta ni la aceptación del otro, ni la sexualidad, ni el feminismo, ni que hay que lavarse los dientes, ni que los buenos siempre triunfan, no nos enseña a evitar *bullying* o el *grooming* o los riesgos de internet, ni nada.

El teatro está hecho para conmover, para la identificación y la catarsis, para participar en el convivio de la creación de un mundo que desaparece en cuanto se prenden las luces. ¿Se puede reflexionar después de ver una obra? Sí, por supuesto, porque no solo movi-

liza las emociones, sino también los pensamientos. ¿Tiene que decirnos una obra qué es lo que tenemos que pensar? No, por supuesto. La obra didáctica es una trampa en la que no tenemos derecho hacer caer a nuestro público. Nadie va al teatro para aprender, aunque indirectamente aprenda. Y cuando el espectador se da cuenta que queremos enseñarle algo, se enoja, se distancia, nos deja al descubierto. Antiguamente el teatro pretendía enseñar valores. Antiguamente había temas tabú, como la sexualidad, por ejemplo, que no se podían mencionar sobre el escenario. Hoy se pretende enseñar inclusión y hay palabras y temas que tampoco se pueden mencionar sobre el escenario. Los temas cambian, pero la situación se mantiene.

Tendríamos que aprender a separar el hecho creativo del hecho pedagógico. Los chicos y las chicas lo hacen espontáneamente y tienen su atención puesta en la creación y el juego, aunque el aprendizaje sea una consecuencia no buscada. Los adultos, contrariamente estamos centrados en el aprendizaje y si nos divierte, mejor. Tenemos los centros de interés cruzados con aquellos que llamamos nuestro público.

Para finalizar me gustaría señalar algunos mitos del teatro para público infantil y juvenil que se dan por verdaderos y yo creo que no lo son. Como siempre, discutible.

Todo espectáculo para público infantil tiene que:

“Incluir canciones y coreografías”.

Falso. Si la obra es interesante, el público sigue la acción con atención, aunque nadie cante.

“Hay que hacer avanzar la acción en la letra de las canciones porque eso refuerza la atención cuando el público se dispersa”.

Falso. Los chicos no necesariamente siguen las letras de las canciones ni las relacionan con lo que está pasando en la obra.

“La rima es cómica y si hablamos para un público infantil es el lenguaje ideal”.

Falso. La rima es un buen recurso, pero no suplanta una buena estructura dramática ni un buen diálogo.

“Hay que evitar las situaciones emotivas que los puedan hacer llorar”.

Falso. A veces llorar es necesario y sanador. Lo que no es bueno es la angustia, no la emoción.

“Al público infantil hay que hablarle con diminutivos y palabras simples”.

Falso. El público infantil comprende perfectamente el lenguaje adulto y/o cotidiano.

“La música fuerte acalla el murmullo de la sala”.

Falso. La música demasiado fuerte solo crea ruido.

“A los chicos les gusta participar. Hay que inducirlos a tomar parte en lo que está sucediendo en el escenario”.

Falso. Cuando sienten la necesidad de participar lo hacen espontáneamente y la inducción solo conduce a una respuesta mecánica.

“Un espectáculo para público infantil tiene que tener una estética brillante. La paleta ideal es la de los colores primarios”.

Falso. La escenografía tiene que respetar los criterios estéticos que decida el director o

el escenógrafo. No hay un criterio infantil y otro adulto.

“Los actores tienen que sobreactuar sus reacciones”.

Falso. El naturalismo es perfectamente posible en el teatro para infancias.

Y acá, no porque se hayan agotado los temas sino por una cuestión de espacio, es necesario volver principio: nada de lo dicho es rígido. Todo es cuestionable, adaptable, flexible. No hay una sola forma ni siquiera una mejor forma de plantear una obra o de desarrollar una historia o de elegir un tema.

Afortunadamente, también, nos tenemos unos a otros, para escucharnos y sobre todo, para aprendernos. La dramaturgia tiene que circular, tiene que publicarse, tiene que llegar a los escenarios de la mano de distintos directores. Porque solo así vamos a poder superar el lento camino del ensayo y error. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Caliz, Berta Muñoz; 2006. *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*. Madrid, España: Colección de Ensayo ASSITEJ.
- » Gené, Juan Carlos; 1996. *Escrito sobre el escenario: pensar el teatro*. Buenos Aires: CELCIT.
- » Falconi, María Inés; 2010-2023, *Colección Teatro Sin Telones*. Buenos Aires: Editorial Quipu.
- » Finzi, Alejandro; 2007. *Repertorio de Técnicas de adaptación dramática de un relato literario*. Córdoba: Ediciones El apuntador.
- » Mehl, Ruth; 2010. *El teatro para niños y sus paradojas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- » Pascual, Itziar; 2006. *Suzanne Lebeau. Las huellas de la esperanza*. Madrid, España: Colección de Ensayo ASSITEJ.
- » Schneider, Wolfgang; 2009. *Teatro para los primeros años*. México: Ediciones El Milagro.
- » Ubersfeld, Anne; 2004. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- » Van de Water, Manon; 2012. *Teatro para públicos jóvenes*. México: Ediciones El Milagro.
- » Villegas, Juan; 1971. *La interpretación de la obra dramática*. Chile: Editorial Universitaria.

LA DIRECCIÓN EN EL TEATRO PARA LAS INFANCIAS

Revueltas animadas de ayer y hoy

GUSTAVO TARRÍO
(CABA)

Hay muchas direcciones. No solamente estilos, estéticas, resultados finales, modelos terminados. Ese rol, la dirección escénica, también puede ser un motor para el encuentro de un mundo desconocido.

Las herramientas son múltiples y la fábrica teatral ubica a la dirección como la gran ordenadora, en una buena medida a partir de un texto que demanda una cantidad de ideas y estrategias de presentación y/o representación.

Pero también la dirección puede ser una brújula alterada que intuye el camino hacia la obra y que puede concebir su textualidad en el proceso. Es decir, la dirección también puede dirigir la escritura del guión escénico, cuya llegada ordenará el sedimento de exploraciones de su equipo creativo. Una escritura que se autodestruirá cuando la obra toque el espacio y *aparezca* después de un recorrido de abundantes especulaciones y disfrute.

Otro gran ordenador es el público. A qué público está dirigida la propuesta. Acompañados de quiénes van a acudir a la obra. Con qué expectativas. A buscar qué cosa. Qué van a hacer después. Ese encuentro va a

modificarlo todo. El tiempo de vida de la obra dependerá de lo esponjoso del material, de todo lo que pueda ensancharse en ese diálogo fundamental.

El teatro dirigido a las infancias es, por lo general, una experiencia para niños acompañados de mayores, que les tienen a su cargo, bajo su responsabilidad. Y es un evento que invita al auditorio a observar un modo de funcionamiento del mundo, una manera de estar reunidos. Tiene la singularidad de que muy probablemente sea una experiencia inaugural, la primera vez que asisten a este tipo de ceremonia. Una especificidad y una emoción. Quizá hayan presenciado o participado de un acto escolar, hayan ido a una iglesia o participado de un evento deportivo. Pero por lo general, en el teatro para las infancias, siempre habrá alguien en el público que está asistiendo por primera vez a una obra de teatro.

En mi experiencia de padre de Violeta, recuerdo que cuando era muy chica la llevé a ver *El salpicón*, una obra hermosa de Hugo Midón. Ni bien empezó, Violeta no miraba el escenario. Su atención se desplazó a un costado de la sala y a unos parlantes enormes por

los que salía la música a un volumen al que no estaba acostumbrada.

Bueno, se puso a llorar.

Yo no podía explicarle la convención de que esas personas que se movían en el escenario con trajes coloridos emitían sonidos mediados por una consola y que desembocaban en esas cajas laterales. Y tenía que aliviar el miedo o el impacto físico que le produjo.

Salimos un momento de la sala y volvimos al rato.

En el reingreso, Violeta no se sentó obediente en su butaca y con una amiguita hicieron uso de todo el espacio. Caminaban, miraban a la gente, y finalmente se acercaron al escenario todo lo posible, para terminar hechizadas por ese elenco maravilloso. Tuvieron que acostumbarse al estruendo, a toda esa gente reunida y a esos seres que actuaban raro.

El teatro es un lugar extraño. Hay un ida y vuelta, pero la emisión es unilateral y desproporcionada. Y en el teatro para infancias la invitación al silencio es imposible.

Hay mayores que explican cosas, que invitan a focalizar en ciertos detalles, niños que gritan o caminan o señalan o duermen o bailan o lloran. Es también una situación escénica privilegiada si se compara con las configuraciones adultas del silencio teatral, que nunca es tal, pero que se presenta como el ideal. No es una escena posible la de Alicia Berdaxagar taconeando el escenario de la Martín Coronado, interrumpiendo el texto de *El último yankee* de Arthur Miller para eviden-

ciar con furia a un espectador impertinente que habla “por teléfono” (dice ella). Pueden buscar en youtube esa escena memorable con esas referencias [<https://web.facebook.com/watch/?v=935975606604154>].

El teatro para infancias se abre paso en el ruido del mundo sin tratar de apagarlo. Y muchas veces, al contrario, propiciando ser partícipes de un ruido, de un sonido o de una música común.

A la hora de proponerme hacer una obra en la que sea posible que acudan niños con sus mayores a cargo, me reuní con los primeros impactos de mi vida escénica: Jim Henson, Tex Avery, Pipo Pescador, Jerry Lewis, Chespirito, Batato Barea, Niní Mashall, Buster Keaton, Hugo Midón, Carlos Gianni, Steve Martin, Los Triciclosclós. Y Pixar.

Esas experiencias fundaron el espectador niño que fui y el director niño que podía ser. En esas resonancias de alguna manera estaba todo. También el deseo de hablarle a ese niño. A su deseo, a su necesidad de alegría y, especialmente, a su dolor.

Un ejercicio posible es preguntarnos qué vimos en aquellos primeros impactos y por qué nos deslumbraron al punto de teletransportarnos a otro mundo con reglas propias o totalmente desdibujadas.

El vestido de mamá es un libro de Dani Umpi y Rodrigo Moraes. Cuenta e ilustra la peripecia de un niño que juega y que en un momento descubre un vestido de su madre. El niño del cuento lo disfruta sin pedir permiso y un poco a escondidas, haciendo uso del placer por lo clandestino. Un día sale a la calle y se

pone a llorar al recibir las risotadas burlonas de otros niños. Los padres del niño protagonista descubren el secreto, no saben qué hacer (no son progres que leen *Página/12*, ni vieron ninguna obra de Hugo Midón). Pero aman a su hijo y finalmente le permiten que juegue con él.

Me decía Dani Umpi que es un cuento sobre la libertad de las exploraciones infantiles. Algo tan simple como decir “dejen jugar a los niños en paz”.

En 2016, Maruja Bustamante, en su rol de programadora de artes escénicas del Centro Cultural Rojas, me invitó a versionar *El vestido de mamá*. Me dijo que no tenía obligación de hacer una obra para las infancias.

Yo nunca había dirigido para ese público, así que hice uso de esa libertad. Pensé en una performance en la que unos niños se presentaban a un concurso de canciones compuestas a partir del libro. Esa idea se cayó: por temas legales de producción y porque no había ni mucho presupuesto ni mucho tiempo.

Lo que quedó fue las ganas de hacer canciones. Siempre utilicé canciones, pero nunca había compuesto una para la escena. Invité a Guadalupe Otheguy a que compartamos ese rol compositivo y luego conocí a Pablo Viotti que terminó de darle a todo el sonido de la obra un marco espectacular. Gracias a todos ellos (Maruja, Dani, Rodrigo, Guadalupe, Pablo) pude componer sobre el mundo de *El vestido de mamá*. Todo en tiempo récord, porque en menos de un mes estaban todas las canciones en su primera versión. Yo creo que el brillo de las canciones, su voluntad de comunicación, reemplazaban de alguna

manera el rol de los dibujos de Rodrigo Moraes del cuento original. Porque los dibujos en los cuentos para niños también invitan a participar, a relacionar y son un vehículo para poder nombrar.

Creo que todo salió muy rápido porque todo ya estaba ahí antes. Solo había que desenterrarlo y sin mucho esfuerzo. Una excavación amable.

El vestido de mamá me dio la oportunidad de volver a ese niño espectador perplejo del mundo que alguna vez fui, revisitar esa angustia y esa fascinación. Y también al estado de vulnerabilidad e inseguridad de ser padre y no tener respuestas. Al menos poder acompañar a mirar y, en el mejor de los casos, construir algo nuevo y reconfortante durante un rato. Durante el rato que dura la obra.

Hay una película, *Roxanne* (Fred Schepisi, 1987), en la que el protagonista (Steve Martin) es bombero y el mejor amigo de todo el pueblo. En una escena, un niño con sobrepeso no quiere bajar del techo de su casa porque sus amigos le dicen barbaridades. C.J, el personaje de Steve Martin, lo escucha con atención. Luego del relato del niño hace un silencio y le dice “mejor quedémonos acá un rato”. Se quedan los dos arriba del techo, juntando fuerzas para volver a pisar tierra firme.

Siempre pienso en esa escena cuando toca acompañar a un niño a observar el mundo.

Volviendo a *El vestido de mamá*:

“Ser padres, ser madres
Sin la menor idea
De cómo se lleva adelante esa tarea”.

Tenía la ventaja de un texto que me permitía ampliar mis propias derivas. Y nunca jamás pensé la obra solamente para los niños. Me resultaba imposible hacer ese ejercicio. Es más, me parecía más importante captar tempranamente la atención de los adultos. Y el modelo de construcción del guion tuvo más que ver con la escritura de una película de Pixar que con lo que yo entendía que era el teatro para infancias. Un universo de múltiples llamados de atención a las personas mayores.

Era muy curioso observar a la platea de *El vestido de mamá*: en el momento en el que detectan que estaba dirigida a ellos algo cambiaba. Dejaba de ser un entretenimiento para sus menores a cargo y entonces reían, lloraban, participaban como niños. Y ahí algo cambiaba en los niños. Había una simbiosis en el público, una escena que los contenía. Inexplicable y gozosa.

Como el teatro para infancias tiene un mercado que está asociado a la escolaridad, parece tener algunos límites de lo que se puede decir y lo que no. En este caso no teníamos esa censura implícita ni nada parecido. A veces el ejercicio de contradecir los preconceptos de un género puede ayudar a encontrar la identidad de una obra. *El vestido de mamá* terminó haciendo funciones para escuelas y un largo recorrido en salas públicas, independientes y una temporada en el Teatro Solís de Montevideo con charla pedagógica incluida.

A fines de los años 80 había visto a un grupo de teatro, Los Triciclosclós, conformado por Daniel Aráoz, Carlos Sturze, Ricardo Streiff, Luis Aranosky y Sergio Coy [<https://>

es.wikipedia.org/wiki/Triciclosclós]. Con el tiempo se convirtieron en un grupo musical, pero en ese entonces hacían de todo y también tenían su propuesta dedicada a los niños. Los vi en la calle Guardia Vieja, en la puerta de la sala Babilonia, en el marco de un festival que se llamaba *El Narizazo*. No recuerdo de qué iba la obra, pero todo en ellos era salvaje, escatológico, punk e incorrecto. Y muy gracioso. Sus niños espectadores deliraban de la risa. No había rastros de didáctica o domesticación en su propuesta. Ni era aleccionador, ni edificante. Estaban a años luz de la idea de dar un mensaje. Eran como los hermanos Marx salidos de Cemento y haciendo una obra para niños. Verlos en acción me ayudó a correr los límites y prejuicios sobre qué se puede hacer y qué no en lo que hoy llamamos teatro para infancias.

Bastante tiempo después de la experiencia de *El vestido de mamá*, di con *El arte queer del fracaso*, un ensayo del académico estadounidense de Jack Halberstam que profundiza en lo que intuía acerca de la sofisticación de las películas de Pixar y las ideas sobre su público. Halberstam inventa una palabra, “Pixarvolt”, uniéndola a la animación digital para todo público con el campo fértil de la revuelta: la alteración del orden público puesta en escena como una fantasía animada de ayer y hoy.

“Las películas *Pixarvolt*, a diferencia de sus rivales de cine de animación convencional y domesticado, parecen saber que su principal audiencia son niños y niñas, y también parece que han entendido que estos no se interesan por las mismas cosas que los adultos: los niños y las niñas no viven en pareja, no son románticos, y no tienen una moralidad religiosa, no tienen

miedo a la muerte o al fracaso, son criaturas colectivas, están en un estado constante de rebelión contra sus padres y madres, y no son dueños de su territorio. Los niños y las niñas se tropiezan, son torpes, fracasan, se caen, se hacen daño; se lían con sus diferencias, no controlan sus cuerpos, no son responsables de sus vidas, y viven según unos horarios que no han diseñado. Las películas *Pixarvolt* ofrecen un mundo animado donde los pequeños/as triunfan, una revolución contra el mundo empresarial del padre y la esfera doméstica de la madre —de hecho, muy a menudo la madre simplemente ha muerto y el padre es débil (como en *Robots*, *Monsters INC.*, *Buscando a Nemo*, y *Vecinos invasores*). El género en estas películas es variable y ambiguo (un pez transexual en *Buscando a Nemo*, un cerdo que se identifica con otra especie en *Babe, el cerdito valiente*); las sexualidades son amorfas y polimorfas (el homoerotismo de la relación entre Bob Esponja y Patricio, y del mundo hogareño de *Wallace y Gromit*); la clase está marcada claramente en términos de trabajo y de diversidad de especies; la capacidad corporal a menudo es un problema (la pequeña aleta de Nemo, el gigantismo de Shrek)". (Halberstam, 2018).

Pienso ahora, agradeciendo la oportunidad de escribir sobre teatro para infancias -y teniendo solamente dos propuestas dedicadas a ese segmento-, en todos los públicos a los que la producción escénica no se dirige, no busca o no encuentra. Contrastar ese vínculo un poco tóxico dado por el género (o infantil, o comercial, o independiente, o etc.) para acceder a una zona de indagación y libertad. El experimento, las pavadas, la reconfiguración de los vínculos y el fracaso son el pan

cotidiano de esos primeros años en los que el mundo es puntiagudo y prediseñado sin nuestro consentimiento.

¿Y qué pasa con los últimos años de la vida, si es que se tiene la oportunidad de llegar a viejo? ¿Por qué no hay un teatro para viejos? Para personas que ya no recuerdan o que no pueden seguir la cadena causal de un relato, como le pasa a Dory (la coprotagonista de *Buscando a Nemo*).

La lista de personas a las que el teatro no les habla puede empezar acá mismo. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Halberstam, Jack; 2021. *Criaturas salvajes. El desorden del deseo*. Madrid: Egales.
- » Halberstam, Jack; 2018. *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- » Midón, Hugo; 2015. *Teatro 1 y 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- » Umpi, Dani y Moraes, Rodrigo; 2011. *El vestido de mamá*. Montevideo: Criatura Editora.

Dirigir teatro para las infancias: mapas para viajar por el proceso creativo

MICAELA PICARELLI
(PROV. DE BUENOS AIRES)

“Quiero hablar de la vida en toda su complejidad, sin tratar de dar respuestas simples a problemas que no lo son”.

Suzanne Lebeau.

Soy directora, actriz, payasa y también doy clases de teatro. En casi todos estos roles me fui encontrando con las infancias, pero desde hace ocho años elegí trabajar casi exclusivamente con y para las mismas.

Empecemos por el título de este cuaderno y su especificidad: “Las herramientas de la dirección teatral en el teatro para infancias”. Me gusta pensarme como una exploradora con una mochila; lo que pongo para cada ocasión dependerá del viaje, pero hay algunas cosas que llevo siempre conmigo. Esa mochila es mi caja de herramientas. Y lleva también los recuerdos de cada camino explorado. Sin embargo cada nuevo viaje implica asumir nuevos riesgos y preguntas e incluso, de vez en cuando, sacar alguna cosa de la mochila para hacer lugar a lo nuevo.

En el camino del trabajo para las infancias llegaremos necesariamente a una encrucijada

que implica pensar cómo se las representa. Intento escapar de dos direcciones opuestas: Por un lado, la idea idealizante que adjetiva la infancia como inocente, feliz, pura y vulnerable; por el otro, la negativa que justifica el control de la niñez y asume al infante como rebelde, descorrido e insurrecto. Desde mis trabajos intento pensar en infancias heterogéneas, recurrir concienzudamente al plural. Y para ello el mejor camino es pensar las infancias bajo la noción del espectador emancipado de Jacques Rancière (2010). Es decir, un espectador que hace uso de una mirada activa, capaz de construir sentidos.

Trato de mantenerme por este camino en el cual no hay temáticas a las cuales limitarse, o estéticas pre-concebidas que diferencien mi trabajo para infancias del teatro que hago para adultos. Tampoco abono la idea de que sean públicos más o menos exigentes que el adulto porque eso sería, justamente, elegir alguno de los dos caminos que intento evitar.

En mi experiencia, cada obra, cada proyecto es un nuevo camino a recorrer y no hay ningún mapa que permita orientarse en dos

locaciones distintas. Hecha esta aclaración, diré que mi punto de partida es el DESEO. Así de simple, como suena. Las ganas son fundamentales para mí a la hora de dirigir y estas pueden surgir de un material textual, de un recuerdo, de una imagen plástica, de una pregunta que me interpela, o de personas con las que tengo muchas ganas de trabajar. Aquello que sea lo que captura mi interés sin soltarlo.

Luego suelo pasar a una etapa de ACOPIO: junto ideas, referencias, lecturas, charlas con colegas, objetos, imágenes. Trabajo bastante desde la ASOCIACIÓN de elementos y en esos tejidos que surgen voy encontrando nuevas relaciones de nuevos sentidos. Esta trama de conexiones empieza a generar una ESTRUCTURA.

Otra brújula que siempre llevo en mi mochila es el concepto de ACCIÓN. En todos los caminos me dejo guiar por la búsqueda de la acción dramática porque entiendo el teatro como algo que debe suceder, acontecer, transformar. Tanto en el plano de aquello que se cuenta, como en la forma en la que se lo cuenta y también en los términos de quien lo recibe.

Después los procesos son diversos y las condiciones de producción muchas veces determinan el plan de acción. Se arma un equipo de trabajo y finalmente pasamos al horizonte de lo concreto: el escenario. El ESPACIO ESCÉNICO es una de las primeras cosas que me ocupan. A menudo necesito trabajarlo antes del encuentro con los intérpretes.

Los primeros ensayos, donde está todo por hacerse, son ese tiempo preciado donde reina la prueba, el JUEGO, la búsqueda. En esta etapa estoy muy atenta a la ESCUCHA; si bien

la dirección es regida por el verbo mirar, también es muy importante saber escuchar lo que va pasando, dejarse irse un poquito por las ramas y recolectar los frutos que los encuentros van brindando.

Siempre pienso que una buena directora es quien logra el EQUILIBRIO en varios aspectos, pero sobre todo entre la PLANIFICACIÓN y la capacidad de ADAPTACIÓN. Quien puede conducir el proceso por un camino, consciente del tiempo que tiene para llegar a su destino, pero que a la vez tiene la INTUICIÓN de saber ir por otros lugares, de descubrir puntos que no estaban en el mapa.

Después llega el momento de las DECISIONES. Cada elección es un corte. Es el modo en que se organiza el material. Se compone, se recorta, se monta. Los elementos se ponen en tensión. Y entonces llega el momento de asumir RIESGOS.

El trabajo de la dirección es muchísimo y generalmente toma todas las horas del día. Continúa antes, durante y después del ensayo. Ese DESEO con el que comienza el proyecto es el combustible fundamental para poner a funcionar la gran maquinaria creadora. Sin él me resulta difícil siquiera pensar en llegar a ningún lado.

Reflexionando sobre mis propias estrategias de dirección, creo que hay dos acciones que resultan fundamentales: armar buenos equipos de trabajo acordes a las necesidades de cada proyecto y apostar a la continuidad de los mismos.

A quien quiera dirigir, le recomiendo fervientemente pasar primero por la experiencia

de la asistencia de dirección. Aprender a acompañar la tarea y compartirla. Yo tuve la suerte de trabajar con varios de mis maestros y si bien aprendí mucho de ellos en el aula, ese aprendizaje se multiplicó en los procesos creativos que compartí como su asistente.

ESTUDIO es otra palabra clave. Formarse continuamente para expandirse, para modificarse, para re-preguntarse. Conocer la historia del teatro para ver cómo lo han hecho otros y dialogar con esas formas en la propia práctica. Alimentar la curiosidad constante y el interés dentro del propio campo y también hacia sus bordes. Recomiendo mucho leer y releer a la dramaturga canadiense Suzanne Lebeau y a la directora sueca Suzanne Osten. Ambas son dos revolucionarias del campo que nos atañe. Para mí, resultan fundamentales, tanto en sus creaciones como en su pensamiento respecto de la práctica del teatro para las infancias. Recomiendo también la lectura de Anne Bogart porque es una maestra indiscutida de la dirección teatral, aunque no se centre específicamente en las infancias.

Aristóteles afirma que la inteligencia consiste no solo en el conocimiento, sino también en la destreza de aplicar los conocimientos en la práctica, que es otra forma de decir que la PRÁCTICA hace al maestro.

Creo que tenemos mucho para aprender de los deportistas. Ningún gimnasta de alto rendimiento pretende hacer bien las cosas al primer intento. Ejercitar la dirección es hacer y pensar la tarea ensayo tras ensayo, función tras función. La capacidad creadora también se activa en la medida que se ejercita. Como afirmaba Beckett: “Intenta de nuevo, fracasa de nuevo, fracasa mejor”. (Beckett, 2001).

Y, por último, pensar la dirección desde la idea de REGALO, en palabras de Anne Bogart:

“Imagina que planeas una fiesta sorpresa de cumpleaños para un amigo. Tomas decisiones con respecto a quién invitar y a cómo asombrar y a cuándo revelar, todo con un sentimiento indirecto de placer y excitación. Estructuras un viaje para la otra persona a través de la empatía directa y del sentimiento. La acción creativa y las elecciones nacen del impulso de regalar algo. Este tipo de impulso también determina cómo componemos una canción, cómo desarrollamos una historia, cómo diseñamos una casa e, idealmente, cómo ensayamos una obra. Creamos viajes para que otros los reciban con el espíritu de un regalo”. (Bogart, 2008).

Decirle qué hacer a un director o a una directora es una cosa bastante compleja. Por eso a continuación comparto una lista que a mí personalmente me sirve para recordarme qué cosas NO tengo que hacer a la hora de dirigir:

No dar respuestas porque sí.

Dirigir implica tomar decisiones, pero muchas veces por sentirme forzada a dar una respuesta cierro un sentido o clausuro posibilidades antes de tiempo. Habilitemos una dirección que busque y se haga preguntas en conjunto con los demás. Habilitemos la prueba y el error como parte de la búsqueda. No busquemos resolver antes de probar.

No atarse a las propias ideas.

No anteponer nunca ideas a un material. Darse primero el tiempo del análisis, de reconocer los mecanismos de aquello con lo que uno trabaja antes de estetizarlo. Para dirigir hay que proponer con firmeza y soltar con

ligereza. Si queremos hacer un teatro que logre transformación, entonces, necesitamos que los ensayos sean un espacio de cambio constante. La sorpresa es otro elemento fundamental, propongámonos llevar estos conceptos de cambio y sorpresa a la metodología de nuestro trabajo.

No dejar los finales para el final.

Abordar la totalidad de los materiales cuanto antes. En lo personal esto me ayuda a comprender la estructura y esta claridad luego me permite profundizar sobre cada parte de la obra. También me ayuda a no anticipar, a dosificar mejor la información y a administrar los elementos en función de una coherencia interna.

No querer hacer más de lo posible.

Planificar los ensayos con criterio de realidad. Recordar que el tiempo es uno de los grandes ejes de nuestro trabajo y más aún si una cumple el rol de productora de sus proyectos.

No trabajar en soledad.

Armar equipos. Tener un asistente de dirección es lo ideal. Si no es posible, invitar amigos o colegas con los que compartir el proceso en sus distintas instancias.

No anteponer la posibilidad a la necesidad.

Con esto quiero decir que escuchemos lo que cada obra o proyecto pide en términos creativos, productivos, etc. Y trabajar todo lo que se pueda en función de ello. Si, por ejemplo, una obra nos pide una casa de dos pisos en escena y no hay presupuesto, trabajar con la obstrucción a favor y desplegar con nuestro equipo la creatividad para convertir el obstáculo en recurso.

No ser ñoño (o ñoña).

Liberarse lo antes posible de la idea de que el teatro para las infancias tiene algo que enseñar, o que tiene el objetivo de educar. Pensar nuestro vínculo con las infancias desde la horizontalidad y el teatro para las mismas como una experiencia relacional. El teatro para niños es teatro antes que nada, y la experiencia estética está más cerca de las grandes preguntas que de las respuestas. Libremos la producción artística para infancias de su rol utilitario, de los estereotipos y apostemos a la emancipación de nuestros espectadores.

No usar la luz y el sonido para tapar problemas.

No intentar solucionar con estos lenguajes lo que no ocurre a nivel dramático. Intentar componer también desde lo plástico y lo sonoro para que no se subordinen al resto de los lenguajes que componen la puesta en escena. Que no sean accesorios o complementarios. Contemplar el tiempo del proceso para explorar estas otras dramaturgias.

Tomar notas.

El ejercicio de tomar notas a medida que voy mirando ensayos es otra de las pocas certezas que tengo a la hora de dirigir. Este ejercicio captura el instante y me permite leerlo, repensarlo, socializarlo en el plano de lo inmediato. También aconsejo tomar notas antes de un ensayo o luego del mismo. La escritura en general ayuda a ordenar, a materializar, a planificar mejor.

No subestimar el humor.

La risa es uno de los medios de comunicación entre niños y adultos por excelencia. Pero es importante no subestimarla. No quedarse en

la superficie de lo cómico. Es un lenguaje como los otros, que merece ser pensado con el resto del material.

Seguramente leyendo estas consignas aparezcan muchas otras que nos resulten útiles o necesarias a la hora de dirigir. Escribir los propios consejos y hacer todo lo que nos permita reflexionar sobre nuestra propia práctica resulta una muy buena forma de entrenamiento para aplicar a la tarea de la dirección escénica.

Comparto también dos ejercicios que me han resultado muy útiles en diferentes procesos:

1. Pedirle al elenco que me cuente la obra. Pedirle luego que lo haga en la mitad del tiempo. Y así hasta que puedan contar la obra en 1 minuto. Esto me da un panorama de lo que cada uno está entendiendo y qué consideran estructural o nodal.
2. Quitar o poner la palabra de la escena, según cuál sea el proyecto. Para aquellas obras que tenga texto, quitar la palabra. Aquellas que no lo tengan, ponerla en primer plano. Esta inversión suele servirme durante la primera etapa de los ensayos para desplegar la acción desde la improvisación.
3. Pedirle al elenco una pasada donde hagan TODO mal. Sin mayor explicación. Esto lo hago pasado la mitad del proceso. El ejercicio genera una distención que muchas veces resulta necesaria y rehabilita la propuesta del actor de manera sorprendente.

Las consignas son solo disparadores que sirven para que la práctica se despliegue. Se pueden usar, romper o modificar al antojo de

cada uno. Se trata de encontrar aquello que nos sirva para avanzar en el viaje.

En el trabajo para las infancias me fui distanciando cada vez más de la palabra dicha y de la narración y me encontré dejando que la búsqueda de la ACCIÓN guiara mi tarea. Dirigir para mí es tejer la escena. Entrelazando con los materiales una textura, un tejido, para que generen juntos algo nuevo. Una clase novedosa de dispositivo. Pensar en cómo las partes del conjunto arman un gran sistema con todas las operaciones que a eso conlleva, hacen al camino de la dirección teatral y durante todo el recorrido hay que aprender a escuchar, perseguir y atrapar el INTERÉS para compartirlo al equipo de trabajo y posteriormente con la platea. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Agamben, Giorgio; 2011. *¿Qué es un dispositivo?* México: Anagrama.
- » Argüello Pitt, Cipriano; 2016. *Dramaturgia de la Dirección Escénica*. México: Paso de Gato.
- » Beckett, Samuel; 2001. *Rumbo a peor*. Madrid: Lumen.
- » Bogart, Anne; 2008. *La preparación del director*. Barcelona: Alba
- » Gaitán Muñoz, Lourdes; 2006. "La nueva sociología de la infancia. Aportaciones de una mirada distinta". En *Política y Sociedad*, Vol. 43.
- » Gramsci, Antonio; 1981. *El árbol del Erizo*. Buenos Aires: Bruguera.
- » Rancière, Jacques; 2010. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.

LAS INFANCIAS Y EL TEATRO DE TÍTERES Y OBJETOS

Reflexiones sobre las infancias en su relación con el Teatro de Títeres y Objetos

JORGE ONOFRI
(RÍO NEGRO)



“El teatro de títeres es para los niños, para la gente sencilla, para la gente de espíritu humilde y para los artistas, para todos aquellos que están cerca de Dios”.
Jan Sztudynger.

Ese periodo que se inicia con el nacimiento y se extiende aproximadamente hasta los 12 años, tiene sin embargo un tránsito mucho más prolongado en las edades subsiguientes y parece que solo termina con nuestro último aliento. En esos primeros años, incorporamos los conocimientos, impresiones y sentimientos de lo que serán los conceptos generales del resto de nuestra existencia. Nuestra mirada infantil, sin embargo, persiste a lo largo de toda la vida.

Es en la infancia en donde comenzamos a conocer el mundo, a través de los objetos que nos rodean, y de la relación lúdica que establecemos con ellos. Dichos objetos son disparadores de nuevas realidades y significaciones. Con ellos empezamos a ficcionar otorgándoles caracteres, roles, funciones y con ello creamos ese mundo que a veces con nostalgia y muchas veces con gran inten-

sidad, ya siendo jóvenes y adultos, recordamos como una experiencia pasada.

Siempre impacta ver la naturalidad con la que los niños manipulan y transforman los objetos durante el juego. Del mismo modo sucede con el espectador adulto cuando se ve atrapado en la trama de una obra en la cual ellos son protagonistas. Generan una fascinación que se parece mucho a la de aquellos primeros juegos de la infancia.

Hace muchos años el gran maestro Michael Meschke respondía a mi pregunta por el secreto del Teatro de títeres con una sola palabra: POESÍA.

Y verdaderamente ese es el rol de los títeres y objetos en la escena, ser metáfora, ser a los ojos una cosa y a la mirada muchas otras.

La creación de las figuras, ya sean de guante, varilla, marionetas, sombras o cualquiera de sus variantes, es un hecho de enorme profundidad puesto que, junto con la técnica específica para la manipulación de esa figura en particular, se debe a la par, también, encon-

trar el alma del nuevo objeto, esto es, las características que lo convertirán en acción. En el personaje que deseamos que sea. En el que necesitamos para poder expresar. Cuanto más cercana es la intención primera que mueve a la creación de una obra, a la forma que adquieren los objetos, más profunda y poética será la acción y la interpretación con los mismos.

Los objetos son al teatro lo que la palabra a la poesía. Su combinación, coloratura, ritmo, quietud, silencio hacen al verso en la escena.

Sin palabras. Solo objetos. Solo acciones. A veces son más que suficiente.

Avancemos, sin embargo, en algunas definiciones sobre el Teatro de Títeres para poder pensar la relación de este arte con las infancias (y no solo con las infancias en tanto espectadoras).

“El títere es un objeto móvil, hecho para la acción dramática, operado visible o invisible por cualquier técnica que su creador haya elegido. Su uso está destinado al espectáculo teatral”, (Bensky, 2000). Esta definición de Royer Bensky, breve y muy acertada, nos lleva al meollo del asunto. Una obra de títeres, implica siempre una acción dramática, una representación de la realidad, una zona donde tiene lugar esa representación y una audiencia. El títere es una forma de expresión teatral antes de ser transformado en una idea expresiva. Por esto el objeto se ofrece al individuo como una extensión de su ser en el universo cercano, una afirmación aumentada de su existencia. El yo se duplica en el títere para confirmar su ser.

Esto nos abre la puerta a las posibilidades que tiene el títere como herramienta expresiva en manos de las infancias. El paso del tiempo, los cambios en los intereses y consumos culturales, me llevan a reafirmar cada vez más la importancia de que los niños y las niñas puedan experimentar lo que significa manipular un títere, darle vida, aprender el lenguaje particular de esta forma de arte escénico. El Teatro de Títeres y Objetos es, además, una herramienta educativa de enorme efectividad que fomenta la imaginación y la creatividad en los niños y las niñas. Es una puerta al proceso de narratividad, a la identificación de roles entre ellos. Puede además ayudar a desarrollar habilidades sociales y emocionales, al representar personajes y situaciones que reflejan las complejidades de las interacciones humanas. Pueden aprender sobre empatía, resolución de conflictos y comunicación efectiva a través de las historias representadas allí.

Me pregunto, sin embargo, si están los docentes en condiciones de poner en marcha este tipo de actividades creativas, plásticas, teatrales y de puesta en escena en las escuelas. Aquí es donde pienso en la importancia de la interacción entre docente y artistas, en nuestro acercamiento a las escuelas, en la posibilidad de proponer un ejercicio común de aprendizaje y, sobre todo, un ejercicio común de expectación.

¿Cuál es el lugar de los niños y las niñas en tanto espectadores y espectadoras de este arte? ¿Qué podemos aprender, nosotros y nosotras, titiriteros de las nuevas prácticas sociales, cómo interactuamos con ellas? Hoy asisten al teatro espectadores cada vez más pequeños con capacidad para poder acceder

a formas narrativas complejas. El uso irrestricto y cada vez más frecuente de dispositivos electrónicos y pantallas en los niños y niñas parecen ir a contramano de esta forma de la experiencia, viva, manual, artesanal, que es el Teatro de Títeres y Objetos.

Y sin embargo, observamos cómo sigue generando la misma fascinación en ellos. El títere, en tanto objeto poético, sigue jugando un rol fundamental en su relación con la infancia, lo encontramos también en el cine, en la televisión, en múltiples y sofisticados formatos de filmación. En juegos y animaciones de todo tipo.

Pero es la práctica escénica, la que sigue sorprendiendo y maravillando a las infancias cada vez más. ¿Y cuál es la potestad? ¿cuál es el poder que tiene la escena para poder ganarle a las poderosísimas industrias de los videojuegos y animación? Su imperfección intrínseca. Lo inacabado de los muñecos y figuras que solo sugiriendo logran la perfecta representación, el gesto de una boca apenas insinuada, la mirada que aparece en apenas una línea.

La propia limitación de cada técnica es su tesoro y cada una debe ser elegida con cuidado para lo que se desea representar. Y luego la presencia, visible o invisible de los titiriteros generando nuevos signos en la representación, un traspaso de energía al objeto en la manipulación y en otros un vínculo de igual a igual ante los espectadores, que dudan de quien manipula a quien.

Todos estos aspectos de la vieja tradición titiritera que siguen siendo efectivos en esta realidad de creciente violencia e injusticia.

Y dado que muchas veces los niños y niñas acceden por primera vez a la experiencia escénica a través de los títeres, es importante el empleo de temáticas profundas, emotivas, que no teman ejercer una crítica social que permita ampliar las perspectivas que ofrece la realidad a los más pequeños.

Esa es la poética del Teatro de Títeres y Objetos y tenemos una tradición de maravillosos titiriteros y nuevas manos que honran el oficio enseñándonos a mirar y transformar. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Bensky, Royer; 2000. *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*. Saint Genou: Librairie Nizet.
- » Coelsch-Foisner, Sabine; 2023. *In the Beginning Were Puppets: Towards a Poetics of Puppetry*. Heidelberg: Winter.
- » Meschke, Michael; 1988. *Una estética del teatro de títeres*. País Vasco: Instituto Iberoamericano.
- » Raposo, Valentina; 2004. *Más allá del teatro de títeres*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

TEATRO MUSICAL PARA LAS INFANCIAS

La música en el teatro para las infancias (sea cual sea su edad)

EMILIANO DIONISI
(CABA)

(El autor de este artículo se ceba un mate, mira la hoja de Word en blanco, hace una respiración profunda y comienza a escribir a borbotones, sepan disculpar la vehemencia, si es que la hubiera).

¿Qué vamos a buscar al teatro? ¿Un rato de entretenimiento, un espacio de disfrute, recreación creativa? Objetivos para nada despreciables, pero nos estaríamos quedando cortos, como si nos fuéramos de una cena habiendo probado solo la entrada. El teatro nos ofrece lo que pocas veces se consigue con facilidad: la oportunidad de tener expuestos frente a nosotros nuestros más variados temas pendientes, incluso los que no sabíamos que teníamos hasta ese momento. Y el entorno nos obliga amablemente a prestarles toda nuestra atención sin pensar en el afuera, ni siquiera en el tiempo. Todo ahí adentro se subordina al evento, al objeto de apreciación que, por ser interpretado por nuestras subjetividades, resultamos ser nosotros mismos. Entonces salimos de la sala con una deuda: la de re-pensarnos. Quedamos como un río revuelto esperando que, con el

tiempo, decante lo importante, lo que antes estuvo enterrado. Ahora, ¿cómo permitimos esto? ¿Cómo es que nos arrojamos tan insensatos a un acontecimiento que puede movilizarnos de tal manera con la inefable arma de la belleza? Es tan simple que resulta casi un milagro: El teatro es seguro. Bajo el ala de la ficción nos permitimos todo, incluso adentrarnos en nuestras zonas más incómodas. Acá todo es mentira, entonces resulta una magnífica oportunidad para revolver nuestras sombras sin la inquisidora presión de la verdad. El método es tan efectivo que lo hacemos prácticamente de la misma manera desde hace miles de años.

Entonces *(el autor se ceba otro mate)*, si nosotros vamos a buscar al teatro semejante experiencia porque, conscientes o no, sabemos que el resultado puede ser muy nutritivo, ¿cómo es que permitimos que el teatro dedicado a nuestras infancias se reduzca cada vez más a un evento esporádico de rápida digestión? Por supuesto que hay artistas y compañías que dedican su vida a las antípodas de este tipo de acontecimientos, pero me refiero a la idea

popular instaurada, incluso en una comunidad tan teatral como la de Buenos Aires de que el, mal llamado, “Teatro infantil” es solo la cita casi obligada para llenar las temidas horas de ocio durante el receso escolar. Y así se cae en producciones oportunistas, poco elaboradas o casi nada meditadas que exponen a los espectadores de baja estatura a un estímulo empujado de colores saturados, crispación y sonido a volúmenes inimaginables, que muchas veces aprovecha “los temas de moda” como cruel carnada para las desprevénidas familias. ¿Podemos permitirnos seguir siendo tan amarretes de privar a los pibes del verdadero poder nutritivo que tiene el teatro? *(El autor de este artículo, acá golpea el escritorio y debe tomarse un minuto para respirar. Sepan disculpar).*

Pongámonos de acuerdo, esto se lo escuché a Hugo Midón, el mundo de los pibes no solo es color y alegría. Ellos viven en la misma sociedad que nosotros y por más que queramos protegerlos, a veces por demás, de situaciones incómodas, dolorosas o de difícil explicación, están ahí. Escuchan, ven, absorben. Son testigos de discusiones, peleas, la ausencia de un ser querido, cambios inesperados, desilusiones, exigencias y frustraciones. Y todo esto, por supuesto, les afecta. Es decir, nuestros pibes tienen preocupaciones y son capaces, si los ayudamos, de reflexionar sobre ellas. ¿Qué mejor que invitarlos a hacerlo desde la seguridad que nos brinda el teatro? ¡Y además acompañados! Porque cuando llevamos a un chico al teatro, no lo dejamos solos cual pelotero y lo buscamos a la salida, nos sentamos a su lado. Entonces la experiencia debiera ser para la platea entera, de ahí mi predilección por el término “Teatro para las familias”. Compar-

timos un momento juntos, más seguridad aún para hacernos preguntas codo a codo. Con todo esto, lejos estoy de querer decir que el teatro debiera ser “educativo” o tratar directamente los supuestos “temas de interés social”. Para eso está la escuela, que mucho mejor lo puede hacer *(el autor piensa en sus maestros y maestras y les agradece internamente)*. El teatro tiene la habilidad de hacer reflexionar con la emoción, no con la razón. El teatro no enseña, el teatro emociona, y un alma emocionada resulta conmovedoramente autodidacta.

¿Cómo se articula esta seguridad implícita del teatro? Con velos. Lo que sucede en escena está velado por los mecanismos del arte escénico: el movimiento, la luz, la codificación de lenguaje, el simbolismo, la metáfora, es decir: La belleza, en todas sus formas, que actúa de cortina semi-transparente que muestra y al mismo tiempo esconde, disfraz, contiene, por eso podemos absorberlo en su totalidad, sin reparos. El teatro es algo que es y, al mismo tiempo, no es. Y el interruptor para hacer creíble esa realidad expuesta lo tiene quien especta. De ahí el término “espectador activo”. El resultado es mágico, los espectadores pueden dejar entrar lo que necesitan, como un filtro natural.

Uno de esos velos es la música. Y es el velo por excelencia porque tiene un procedimiento particular: la música evade a la razón, esquiva las interpretaciones analíticas y actúa como un *bypass* entre los sentidos y la emoción. Una metáfora la puedo pensar, una imagen la puedo analizar, pero no puedo frenar con la razón lo que provoca la música *(el autor abre Google y relee artículos sobre psicología musical y cómo esta logra el equilibrio entre los*

dos hemisferios del cerebro). La música es el velo perfecto, y no solo por ser el caballo de Troya de las barreras emocionales, también por poder embellecer de tal manera que lo que se percibe sea irresistible para el corazón.

“No me gusta cuando cantan en el teatro...”; “No creo en lo que está pasando...”; “Nadie canta para hablar...”; escucho decir con más frecuencia de la que me gustaría (*el autor nuevamente se pone inquieto*). ¿Cómo es esto posible? ¿No es creíble que un personaje cante para expresarse pero sí cuando finge ser alguien que, claramente, no es? Podemos creer que un muñeco de madera cobró vida pero, ¿dejamos de creer si el hada responsable canta para iluminar sus momentos más tristes? ¡No me vengan! Es cierto que estamos empapados de cierto estilo del género que nos resulta extraño y algo artificial, producciones generalmente angloparlantes que nos distancian por su tratamiento expositivo y muchas veces trillado, pero no podemos guardar semejante herramienta en un cajón, olvidando su poder y eficacia. Sería negar la importante presencia del teatro musical en nuestra historia. ¿Nos vamos a perder la oportunidad de contar con música?

La música funciona principalmente para profundizar con intensidad en los momentos claves de la historia. Es decir, no hace falta esparcir canciones que dilaten o adornen el relato, cuando la cosa se pone álgida, ahí entra la música para empujar a los personajes a sus emociones más intensas y estallar de alegría o embarrarse de sombras. (*El autor piensa para sí “Emiliano, no seas tan extremista” y continua*). Claro que también se pueden usar en momentos menos trascendentales como transiciones o enlaces, siempre y

cuando no pasemos por alto las verdaderas bisagras de la obra: nada sobra cuando nada falta.

Los autores y autoras debemos escribir letras. Por más que nos cueste (*es el caso de este autor*), por más que tengamos que aprender a contar sílabas y gastar horas en encontrar rimas que entren en la bendita métrica. Por más que contemos con la suerte de trabajar con un músico que pueda hacer ese trabajo por nosotros. La voz hablada del personaje, debe coincidir con la voz cantada. Si inconscientemente nuestros espectadores perciben una incongruencia entre estas dos zonas, se desconectarán y lo sentirán artificial.

No solo podemos contar con palabras, podemos también aprovechar la música para narrar para los sentidos. ¿Qué siente mi personaje? ¿Qué espera? ¿Qué desea? Unas notas livianas, unos sonidos estrambóticos o un acompañamiento pesado pueden ahorrarnos estrofas enteras. El público quiere descubrir, no le expliquemos todo, nos lo va a agradecer. Dejemos espacio para las interpretaciones. Una obra de teatro debiera ser como una gran bola de espejos, esas de los discos de los años setenta, para que cada interpretación le pegue como un haz de luz y se multiplique en las más diversas direcciones. A las infancias tampoco les resultan interesantes las respuestas inequívocas.

¿Cómo hacemos para descubrir qué tipo de relato les puede interesar al pibero? Para empezar, nos tiene que interesar a nosotros. Si no es un espectáculo que a nosotros como espectadores nos consigue maravillar ¿por qué esperamos que se lo trague otro? Busquemos dentro nuestro las historias que nos

resultan conmovedoras, fascinantes, inquietantes, asombrosas... o todo eso junto. Pensemos en brindarnos con amorosa honestidad y les aseguro que vamos a estar ansiosos por compartir esa platea.

En conclusión, *(al autor ya se le lavó el mate)*, el teatro musical para las infancias, sea cual sea su edad, debiera ser una experiencia para la platea entera, que nos haga compartir la emoción a todos por igual, comprometida con sus destinatarios. Debe estar velada con belleza, para permitirse adentrarse en los bosques más oscuros. Debe ser responsable, saber de qué está hablando. Y por último, debe ser inolvidable. Nunca hago muchas distinciones cuando hablo del teatro para adultos y el teatro familiar, pero esta última me parece fundamental: cuando le hablamos a una platea con pibes, nos encontramos con una poderosa oportunidad: la de regalarles un espacio seguro para conocerse a sí mismos y que siempre va a estar ahí cuando lo necesiten. Podemos crear, entre ellos y nosotros, un recuerdo para toda la vida, uno que susurre al oído: “acá estamos, nos importás, no estás solo”.

(El autor de este artículo presiona “guardar”, revisa en su biblioteca los ejemplares de Cuadernos del Picadero y agradece la oportunidad de haber sido invitado para escribir sobre lo que más le gusta). ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Dionisi, Emiliano; 2023. *El Brote*. Buenos Aires: Atuel.
- » Dionisi, Emiliano; 2019. *Romeo y Julieta de bolsillo y otros textos*. Buenos Aires: Losada.
- » Gorlero, Pablo; 2013. *Teatro Musical 1: Broadway*. Buenos Aires: Emergentes Editorial.
- » Mota, Marcus; 2023. *Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasilia: Universidade de Brasília.

CIRCO, CLOWN Y TEATRO PARA LAS INFANCIAS.

Presencia y universalidad del clown en el teatro para las infancias (y más allá)

MERCEDES LÍA HERNÁNDEZ
Y CINTHIA AXT
(PROV. DE BUENOS AIRES)

*“Un clown es aquel que danza un cortejo
enfrente de la humanidad”.*

Daniele Finzi Pasca.

Somos payasas, actrices, docentes y directoras. Ambas recorrimos nuestro camino casi siempre de la mano del clown: una valiosa y singular forma de desenvolvernos en la escena. Pertenece a una misma generación que se sumergió en este territorio a comienzos de los 2000 cuando la técnica comenzaba a tener repercusión. Hoy ambas nos desarrollamos volcándola al servicio de espectáculos orientados a las infancias. Al encontrarnos para abordar una reflexión conjunta, arribamos a un primer concepto: *El clown es universal*.

MERCEDES LÍA HERNÁNDEZ:

Si tomamos al clown como una técnica teatral que considera al juego como la semilla del trabajo, podemos afirmar que se encuentra al servicio de cualquier creación, ya que permite retomar el carácter lúdico de la actuación desde su esencia más pura. El clown tiene un vínculo directo con el presente y la verdad.

Es puro presente, vive ese momento único que lo encuentra frente al público a través de la mirada. Desde allí se desprende la apertura, la vulnerabilidad, el desarrollo de cualquier problema, defecto o cualidad ridícula.

Cuando enfocamos nuestra creación en una audiencia en la que prevalecen las infancias, este juego puede desarrollarse en su máximo potencial. Nos acercamos a la posibilidad de compartir un mismo lenguaje, que ubicará nuestro material en un lugar verdadero y potente. Si logra enmarcarse dentro de la humanidad y universalidad del clown, trascenderá los límites del público infantil y se convertirá en un material permeable a todas las audiencias. El clown nos propone entrenar nuestra disponibilidad lúdica en la escena. La clave será darnos el permiso de jugar y desarrollar aquello que nos divierte. Esta es una premisa que me guía: si yo me divierto, el público se divierte. Siempre que lucho para despojarme de preconcepciones comandadas por mi intelecto y habilito la posibilidad de que el juego se convierta en el motor del trabajo, el resultado es un material de disfrute para mí y para ellos.

ACEPTAR EL FRACASO

Llegué al clown desde el teatro. El placer que me produjo esta técnica me llevó, casi sin darme cuenta, a trabajar en circos, para luego volver al teatro. Este camino fue involuntario, pero muy gratificante.

En el circo aprendí mucho del oficio, gracias a la diversidad de audiencias que pude conocer. Desde las primeras giras autogestivas como mochilera por la Argentina, hasta las giras espectaculares por otros continentes, tuve la posibilidad de experimentar la esencia del clown, que luego me guiaría en mis siguientes creaciones. Básicamente pude vivenciar la demostración empírica de su famoso fracaso. Éste me generó frustración pero me permitió entender que mi trabajo se construía con el público, lo que lo hacía más potente. En mis comienzos, en mi primera gira por las comunidades de Humahuaca, llevé un número muy sencillo que había sido enfáticamente aplaudido en Buenos Aires. Ese entusiasmo se vio rápidamente frustrado, cuando comprobé que las audiencias de Jujuy, con otros intereses y otras realidades, no reaccionaban de la misma forma. Registré entonces la necesidad de modificar el número y partir de lo más simple. Todo resulta muy obvio hoy al recordarlo, pero fue un gran aprendizaje para mí. Muchos años más tarde, me encontré con un nuevo fracaso en una gira por Taiwán, Corea del Sur y Filipinas con el *Cirque du Soleil*. Venía de hacer un número que en Europa me había dado muchas satisfacciones y había recibido siempre una excelente devolución del público. En Asia, en un comienzo la respuesta fue la opuesta. Las sutilezas y el desarrollo del vínculo entre el mago y la asistente no generaban reacción en la audiencia. Con mi compañero nos dimos cuenta de que necesitá-

bamos adentrarnos en la cultura. Empezamos a observar de qué se reían e identificamos que sin cambiar la estructura del número, lo que necesitábamos era modificar el ritmo, darle más dinámica a la escena y condensar esas sutilezas en las acciones mismas.

Aceptar estos fracasos como parte de procesos creativos inacabados me permitió transformar una debilidad en una nueva fuerza y al mismo tiempo pude comprender la necesidad de que el material apunte siempre a ser lo más universal posible. Así lo afirma Jacques Lecoq: “A través de ese fracaso, el clown revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír”. (Lecoq, 2009, 214).

EL CLOWN ES UNIVERSAL

Plantear una creación para infancias desde el clown, tiene el mismo puntapié inicial que para cualquier otra audiencia. Cualquier creación que se enmarque en este territorio tiene como objetivo que el material compartido en la escena sea de carácter universal.

Una de las razones a las que se le puede atribuir esta universalidad es la esencia nómada del circo. Éste propone como premisa que lo representado sea comprendido y su recepción sea exitosa en diferentes latitudes, frente a diferentes culturas, y sobre todo, frente a diferentes grupos etarios, ya que el circo es en esencia un espectáculo concebido para todo público, para toda la familia, pensado para entretener y conmovir a una amplia audiencia.

Esta necesidad de ser comprendido por diferentes espectadores, nos obliga a desarrollar un trabajo gestual basado en la precisión y la

proyección, y plantea las bases de su juego en un terreno físico y corporal. En esta universalidad, las infancias son consideradas receptoras del hecho artístico de forma igualitaria a la del espectador adulto, sin subestimarlas ni invisibilizarlas. Recuperar las necesidades que plantea este origen nómada del clown nos permite ampliar nuestra capacidad expresiva para que nuestra creación tenga el mayor alcance y recepción.

LA HUMANIDAD DEL CLOWN Y LA EMPATÍA

En un espectáculo circense, los espectadores se encuentran frente a seres extraordinarios que realizan acrobacias y destrezas como si fueran de otro planeta. Y el clown, cuando aparece, viene a acortar esa distancia con el público, a brindar un alivio. Es el único ser humano de la pista. Por esta razón, el público siente con él, y solo con él, una gran empatía. Esta humanidad y empatía es la que permite a un creador de teatro para infancias acortar la distancia con su público. Acercarse a él en el momento de la creación, considerándolo un receptor de su material, que le va a marcar el camino de lo que le interese y le provoque risa y emoción.

El adulto que trabaja desde esta técnica se va a nutrir de la premisa que lo coloca en ese tiempo presente a la par del público, desde su mirada abierta y disponible. La mirada del público lo completa. Esa mirada en el caso de las infancias, no es menor. Es una mirada honesta, deseosa de ser sorprendida, poco pretenciosa.

La utilización de la técnica del Clown en la creación de un espectáculo para infancias nos propone una búsqueda de los caminos que

reafirman la identidad de cada individuo y rescatan la singularidad de cada artista. Nos invita a descubrir el clown de cada uno y cada una para encontrar lo singular que nos define y lo verdadero que nos identifica. Se trabaja desde la verdad. Cada payaso o payasa aparece como consecuencia de lo que a cada uno y cada una lo conmueve.

La técnica del clown nos invita a involucrarnos en los procesos creativos de una forma activa, reconociéndonos como actores y actrices creadoras. Nuestro rol será multifacético, y será parte de una creación dinámica, con interacción constante entre la puesta en acción del cuerpo y la escritura. El desafío consiste en animarnos a permitir que lo que probamos, investigamos, improvisamos entre en diálogo con el desarrollo de la dramaturgia y organización del material; para luego volver al cuerpo, probar y volver a escribir, siempre entrenando nuestra capacidad de entregarnos al juego, confiando en que al trabajar con nuestra verdad, esta potenciará y profundizará nuestro material.

Un valioso punto de partida para romper el hielo: hacer un inventario de los elementos que nos activan, que nos emocionan, nos inspiran, nos divierten. Podemos incluir habilidades, gestos, acciones, movimientos, sentimientos, comportamientos, conceptos, canciones, destrezas, maquillajes, vestuarios, que sabemos que tenemos a disposición de la creación.

CINTIA AXT:

El teatro es una manifestación mundial. Es un código antiguo, que tiene escenarios y públicos diversos. Hay tantas formas de hacer teatro como culturas, idiomas, crea-

dores y creadoras, esencias, necesidades y búsquedas. Cuando se habla de teatro para infancias aparecen en primer plano las cosas que «no se pueden decir o hacer» o los temas que son «exclusivamente para las infancias». Entonces nos alejamos del género, poniendo énfasis en lo pedagógico, lo educativo, lo conceptual, en el mensaje que queremos dar. Como si el teatro para infancias tuviera el deber de explicar o hablar sobre. Pero el teatro para las infancias es sobre todo teatro. Es, en su esencia, un comunicador potente y expansivo. Alejarnos del relato adulto, resulta para ello enriquecedor.

COSAS QUE PIENSO CUANDO SIENTO Y CREO

A la hora de montar un espectáculo no pienso en si eso que hago es o no exclusivamente para infancias. Creo que, si el material en su búsqueda me interpela, el paso siguiente es crear sin restricciones. Hace ya varios años trabajo con mi compañía creando e investigando materiales desde el clown, el circo y la música, sin pensar en términos etarios, sino en un lenguaje universal para contar historias.

Los niños y las niñas no necesitan aprender nada de una obra de teatro. Me gusta mucho más pensar en el hecho teatral como una expresión poética. Las decisiones para contar una historia pueden ser muchísimas. Yo casi siempre termino abrazando las mismas búsquedas, aunque cuente cosas distintas. Conmover, salirme de la lógica, ponerme en ridículo, ir hacia lo que me incómoda, acudir a la verdad de lo que quiero contar. Asumir desafíos. Las búsquedas son mayormente desde el código payaso. Investigo el juego desde el circo, la música y el teatro, dejando que los diversos lenguajes se estiren y se mezclen. No

tengo nunca una fórmula. Creo en el caos como punto de partida y también en la partitura. La inspiración no tiene una línea recta.

Crear irrumpe. No es un espacio cómodo o sencillo. Crear es un pulso que arrasa y desborda. Soy esto, observo el mundo desde esta poesía.

EL CÓDIGO PAYASO

El lenguaje payaso choca todo el tiempo con la norma y las estructuras de la sociedad. Este se diluye si no hay presente, inocencia o permeabilidad. Buscamos nuestra forma de ver el mundo y lo compartimos desde nuestra mirada poética. Habitamos la fragilidad y la torpeza como posibilidad y fortaleza. Los payasos y payasas contamos historias simples que son sumamente profundas. Desde antaño la humanidad necesitó de la payasería para atreverse a hablar de ciertas cosas, para romper ciertas estructuras. Es la posibilidad de encontrar con el público una complicidad para abordar lo incómodo, lo que no está del todo permitido.

Hay una mirada sensible y no cotidiana sobre las cosas que nos permite contar historias asumiendo que, sin el hecho poético por delante, no hay mundo *clownesco*.

Crear desde la mirada payasa otorga una gran libertad. El payaso puede jugar a hacer de todo. No necesariamente tengo que saber cantar, tocar tres instrumentos o ser una bailarina profesional. Puedo meterme en líos, hablar diferentes idiomas, ejecutar destrezas que no sé hacer. Con mi payasa me doy la posibilidad de hacer y experimentar en universos que realmente conozco y en otros que no. No obstante, el compromiso con la escena

tiene que ser impecable. Salir a hacer cualquier cosa porque sí no es nunca una opción.

Es fundamental creer en lo que estoy haciendo y hacerlo, además, de verdad. Entonces puedo ser una nadadora o una bailarina, cantar en francés, ser maratonista. El mundo poético se expande enormemente. Es el compromiso de cada una investigar para llegar a ser eso que estoy jugando a ser.

Desde la práctica payasa se puede ser universal con un gesto y hacer reír en todos los idiomas del mundo. Puedo contar tragedias griegas, obras de Shakespeare, realizar rutinas de circo, hacer obras callejeras, para hospitales, para teatros o para escuelas, intervenciones, cine, conciertos. Interpelar desde el mundo payaso el canto, la danza, la música. Enriquecer teorías, desde una mirada sorprendida y en vínculo constante con el impulso creador.

El punto fundamental es como hacer surgir esos mundos y luego habitarlos. Puedo jugar a saltar desde un banco muy bajito, pero sentirme una acróbata temeraria. El juego lo es todo. Pero también resultan fundamentales el entrenamiento y la investigación. No solo en la técnica propia del clown, sino en distintas artes, para abordar así la creación desde múltiples lugares.

El circo nunca fue para adultos. Siempre asistieron en la misma medida abuelos, niños, adolescentes, jóvenes, etc. Estamos todos y no hay necesidad de diferenciar por edad. Tomar eso para pensar y crear materiales puede ser muy enriquecedor. Proyectar que lo que hago tenga una amplitud de edades y de expresiones nos da una libertad enorme.

EL PÚBLICO

Desde la mirada puramente *clownesca*, el público es fundamental: es la brújula con la que los payasos y payasas nos vinculamos constantemente. Trabajamos para y con el público, creamos puentes para conmovir y para dejarnos conmovir, si estamos en escena y no estamos escuchando, si el material no está viajando con el público, la obra, la pieza, lo que estoy contando, probablemente deje de tener ritmo, abandone su esencia, deje de funcionar. Tejemos hilos invisibles con cada persona para generar un diálogo. Es una parte crucial a la hora de estar en escena con un material payaso. El público es ese espacio sagrado donde se funden las vivencias, ese lugar voraz que hace a la obra estar viva, ese sitio donde a todos nos pasa algo diferente, aunque coincidamos.

BRÚJULAS E INVITACIONES

- Recorrer la historia del circo y el clown.
- Investigar a diferentes creadores, maestros y maestras.
- Confiar en el proceso creativo.
- Armarse de grupalidad.
- Armar equipo.
- No ocupar todos los roles dentro del proceso creativo.

HERRAMIENTAS TÉCNICAS PARA EL JUEGO

- Entrar en escucha con el impulso.
- Partir desde un texto, una imagen.
- Poner el cuerpo en acción y jugar, investigar, escribir acciones, replicarlas.
- Armar pequeñas escenas, dejar que crezcan.
- Probar vestuarios, ropas que inspiren.
- Investigar la manipulación de los objetos con los que voy a trabajar, transformarlos.

- Habitar un cuerpo no cotidiano, modificar las maneras de caminar, hablar, utilizar palabras.

PARA COMENZAR UN MAPA CREATIVO

- Pasar escenas, escribirlas.
- Armar guiones de texto y /o de acciones.
- Tomar notas, revisar ideas, probarlas.
- Armar partituras a seguir, repetirlas.
- Comenzar a armar una dramaturgia.
- La experiencia es un tesoro, la propia forma de contar también.
- Amar lo que estoy creando.

REGALO

- No enojarse nunca con el público, ni ponerlos en ridículo. La ridícula/o seré siempre yo misma/o. Confiar en la esencia del material que se quiera contar.
- Escuchar a los niños y a las niñas.

ARTISTAS PARA VER, LEER, ESCUCHAR SOBRE EL UNIVERSO CLOWN

- En el cine: Fiona Gordon y Dominique Abel; Charles Chaplin.
- En las redes sociales: Chula the clown (México); Gardi Hutter (Suiza); Wendy Ramos (Perú).
- En teatro: *Yo sabo* de Los hermanos Guerra; *Julieta... ¿Y Romeo..?* de Arde la Nona. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Dieffenbacher, Joe; 2021. *Cown: The Physical Comedian*. Bloomsbury: Methuen Drama.
- » Jara, Jesús; 2014. *El clown, un navegante de las emociones*.
- » Lecoq, Jacques; 2009. *El cuerpo poético*. Barcelona: Artes escénicas.
- » Ponce de León, Facundo; 2012. *Daniele Finzi Pasca. Teatro de la Caricia*. Montevideo: Ediciones FPH.

TEATRO EXPERIMENTAL PARA LAS INFANCIAS Y ADOLESCENCIAS

Libertad, experimentación y búsqueda en el teatro para las infancias y adolescencias

ANA ALVARADO
(CABA)

“*La fantasía de mutar como la oruga en mariposa es más intensa en la infancia, cuando el cuerpo es transitorio y día a día descubre nuevas regiones y corrige sus dimensiones*”.

Maite Alvarado y Horacio Guido.

Me muevo en el maravilloso mundo del teatro. Dirijo teatro de actores, de objetos, de títeres, intervenciones performáticas, instalaciones teatrales y otros eventos similares. Cada experiencia tiene sus características y se encara de modo diferente. A pesar de todo y sin duda, pertenecen a la misma familia, la escénica.

Cuando se trata de dramaturgia podría decir lo mismo. Hay diferencias entre la creación de un texto teatral para que lo disfruten las infancias y otro que aspira a un público adulto, aun así, ambos casos entrarían dentro del concepto de “dramaturgia” y responden a las características generales de la escritura teatral.

Cuando se trata de escritura teatral, yo lo único que escribo es teatro para las infancias. El resto de lo que hago es dirección y drama-

turgia escénica, pero *escribir, escribir*, sólo escribo para niñas, niños y niñas. No me interesa escribir para público adulto. Esta es una declaración de principios gozosos.

Sentarme frente a mi computadora para crear de cero un mundo es solo posible sabiendo que puedo explorar lo absurdo y lo fantástico con total libertad y eso me lo da esa excelsa platea menor de quince años. Siento una enorme libertad creativa y trato de minimizar los mandatos sociales, culturales y morales que nos formatean y condicionan nuestra mirada sobre lo que es bueno o no para las infancias.

Parto generalmente de una imagen, mejor dicho, de dos, de los famosos “binomios fantásticos” que delineó el gran Gianni Rodari en su genial *Gramática de la fantasía* o del “apareamiento fantástico” que propone nuestro Mauricio Kartun. Si es posible que sean paradójales, mejor, pero si no, siempre se puede alimentar alguna metáfora poderosa como punto de partida. Luego parto rauda tratando de llevar ese inicio a buen puerto. Indago esa imagen inicial, propongo líneas argumentales

primarias y subalternas, con el oscuro deseo puesto en que yo sea capaz de crear y mi lector pueda desentrañar esa “trama secreta” invisible y enigmática que, según Ricardo Piglia, toda historia contiene para, finalmente “poner un mundo a vivir” (Kartun, 2001, p.26).

Algunas imágenes con las que inicié mis obras fueron: Una nena, *Anatolia*, proyecta una sombra de jaguar. Esta imagen fue muy disparadora y la obra corrió a gran velocidad. ¿Qué le aportaba la sombra de fiera a la nena? Los padres desesperados... ¿Deberían extirpársela? ¿Podría haber una comunidad de niñas, niños y niñes que proyectan sombras de otras fieras? ¿El jaguar en la selva o el monte proyectará una sombra de niña? ¿Qué le pasará en su comunidad? Y de ahí en más.

Otra, fue la imagen de un cataclismo ecológico que reduce el tamaño de los seres vivos y, por lo tanto, todos los objetos que los rodean se vuelven amenazantes, incómodos y peligrosos. La pieza se llama *Avatares* y el título se refiere a la vieja acepción: vicisitud.

Las protagonistas, Gala y Lolo, viven muchas aventuras, caminatas extensas sin transportes con ruedas, la vida en campos de refugiados en medio de la selva, viajes en motos gigantescas, estar presas en jaulas de pájaros y el final es casi feliz.

Algunas de mis obras se iniciaron también tomando como referencia al modelo creativo de “los cuentos de hadas” o cuentos tradicionales y populares, europeos y latinoamericanos, al camino del héroe y a sus tropiezos.

El niño de papel, por ejemplo, forma parte de una saga de niños, niñes y niñas que meta-

morfosean en objetos o materiales, imagen que está presente desde muy antiguo en la literatura popular, empezando por el Pinocho de Collodi, siguiendo por *El Niño de Madera* de la muy victoriana Mrs. Clifford y por muchos otros correlatos. Mi personaje se llama Pepe y sufre su transformación en papel por interferir en un experimento de su tía que probablemente es una científica de la UBA. Pepe que tiene que ocultarse de quienes se ocupan del reciclaje urbano y además, cuidarse del viento, conoce a un papirólogo chino y... mucho más.

En otra pieza, *El detective y la niña sonámbula*, me inspiré en la maravillosa pregunta que se hace el rey en el cuento *Las doce princesas bailarinas*, uno de los relatos recopilados por los hermanos Grimm: ¿Cómo puede ser que mis hijas gasten sus zapatos durante la noche si están encerradas y durmiendo en sus camas? Y le di todo el valor posible al sueño de mi niña adolescente y rebelde. ¿A dónde viaja en sus sueños la adolescencia?

En otras oportunidades inicié mi trabajo explorando el vínculo escénico de dos o más objetos elegidos, generando situaciones dramáticas puramente objetuales con apoyo de un texto narrado surgido de la improvisación y en diálogo con experiencias audiovisuales o multimediales. El resultado suelo considerarlo dentro del concepto de máquina heterogénea (Alvarado, 2016, p.34) y es una experiencia escénica de teatro objetual que puede transcribirse y quedar documentada como un guion dramaturgico y un montaje fotográfico o sugerir experiencias en otros lenguajes como el comic o el guion de cine y de cualquier otro formato audiovisual.

Crear en el poder metafórico de los objetos, en el placer que producen las asociaciones absurdas y poder comunicarlo nos acerca al juego de la infancia siempre y cuando no tengamos la pretensión de alcanzarlo, es imposible. Entre las muchas exploraciones posibles en la nueva escena del espectáculo para las infancias, creo que la noción de interactividad y la participación de las niñas y niños a través de dispositivos tecnológicos es una de las opciones que puede crecer y a las que tenemos que ingresar lúdicamente superando nuestra mirada crítica y nuestras dudas. Este año en un montaje hice una sencilla experiencia con un QR que las chicas y chicos tuvieron que escanear al final del espectáculo y fue muy interesante.

“Cuando un dramaturgo emprende la tarea de acometer una obra sabe que cada palabra está allí para pertenecer a esa otra cosa que es el teatro, pero sabe también, si lo sabe, que el teatro no es representación de eso que se escribe sino presencia de algo que sin duda tiene que ver con eso que se escribe, pero cuya esencia no se encuentra en la palabra escrita”. (Palacios, 2017, p.31).

Esta cita de Cristian Palacios dice de manera muy clara algo fundamental, todo el que escribe teatro para las infancias sabe que la pieza está destinada a la escenificación.

En el teatro es condición ineludible que lo escrito genere acción escénica, de modo que lo fundamental es no perder esta ruta en el entusiasmo de la escritura. Muchas veces nuestros materiales tienen el defecto de ser textos narrativos poblados de diálogos o extensas acotaciones. Me suele pasar y tengo que luchar contra eso.

Como normalmente imagino a mis personajes como “encarnados” por títeres (“encarnados por títeres” es una divertida imagen para- dojal) o, mejor dicho, pienso en el teatro de títeres cuando escribo teatro para las infancias, esa condición escénica me pone un límite y lo que imagino tiene que ser posible de abordar en ese lenguaje. Lo que no me permite es limitarme, cuando escribo no estoy dirigiendo, de modo que no me preocupo por definir la puesta en escena, la producción de esta y todo lo demás. Trato de que la obra sugiera su posible puesta en escena con actores, actrices, títeres y objetos sin ser esta una condición forzada para quien la lee o quiere dirigirla. La obra escrita para teatro es siempre una pieza inacabada. Pensar en títeres me sirve técnicamente para crear, pero la dirección escénica es también una actividad artística y quien dirige puede dispararse hacia universos sorprendentes para mí. Estoy abierta siempre a esta posibilidad, y dejo respirar a mis textos, les dejo fisuras, admito derivas en las que la imaginación de quien lee y de quien hipotéticamente dirija el material, puedan viajar y crear.

En este cuadernillo se me adjudicó el capítulo “Teatro Experimental para Infancias y Adolescencias”. La palabra *experimental* me acompaña, y parece que me representa. Se me adjudica desde muy joven y no me abandona en esta nueva etapa de la vida.

Es linda palabra, se puede asociar con el experimento y con la experiencia, también puede ser mal vista si se considera que el experimento es una prueba, solo una prueba que puede fracasar. Pero... a mí me gusta. ¿Qué sería en teatro algo que ya no es experimento ni aporta experiencia y que

ya no puede fracasar? Algo muerto, quieto y canónico.

En algún momento dije: “Trabajar para niños implica una permanente búsqueda de ruptura de la convención, siempre es teatro experimental”. Y sí, las infancias son públicos muy exigentes y su capacidad de crear juego es infinita. Si bien no podemos pretender estar a su altura tampoco podemos renunciar a intentar suprimir lo más posible: la obiedad. Siempre fue un faro para mí, la voz de un estudiante que hace muchos años cuando dije frente a su curso que íbamos a ver una obra de títeres, me contestó: “Títeres yo ya vi”, indagué un poco y me di cuenta de que siempre veían obras del mismo autor y realizadas con la misma técnica de manipulación, pero, presentadas por distintos grupos de títeres que elegían ese mismo material legítimo porque era a lo que accedían y estaba editado. No gracias, vamos con lo experimental. Hoy, por suerte, algo cambió. El teatro de títeres, y más aún el de objetos, es uno de los lenguajes que más ha experimentado en nuevas formas dramatúrgicas y escénicas en los últimos treinta años. Fundamentalmente creo que el riesgo de experimentar es lo que hace que algo avance. El teatro experimenta tensiones poderosas todo el tiempo, este siglo ha sido muy intenso en búsquedas e hibridaciones, en drama y posdrama, en debates sobre el texto dramático y el texto espectacular y mucho más.

El teatro para las infancias es, en líneas generales, bastante libre, adaptable y creativo. Muchas y muchos artistas individuales y grupales aportan obra a salas, plazas y escuelas en muchas modalidades del lenguaje teatral. Apuestan al juego, a lo lúdico en el pro-

ceso creador, poniendo al encuentro con el futuro público infantil como meta de sus creaciones.

Muy pocas veces recordamos que los niños, niñas y niñas suelen ir al teatro en compañía y que es parte de nuestro trabajo pensar en ese adulto, padre, madre o docente y en sus preocupaciones culturales, políticas y sociales que también juegan.

La infancia como espectadora fluye entre momentos de gran concentración en el acontecimiento poético y otros de gran participación en el convivio con el resto de quienes espectan (Sormani, 2004, p.53). Puede alternar en ese ir y venir sin que se modifique su disfrute. Si podemos lograr que el público adulto se desconecte del afuera y fluya de la concentración en la escena al disfrute del convivio sin preocuparse por la norma o la convención, habremos disfrutado todas y todos. Posiblemente esté bien que estos mundos que creamos con nuestra imaginación estimulen la fantasía e inventen amorosos mundos posibles para las infancias y para el público adulto y también que acrecienten la capacidad crítica de quienes participan, tanto artistas como espectadores. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Alvarado, Ana; 2021. *Anatolia*. San Fernando: Jacarandá Editoras.
- » Alvarado, Ana; 2016. *El niño de papel*. San Isidro: Editorial Estrada.
- » Alvarado, Ana; 2018. "Avatares". En Madjarova, Antoaneta y Sormani, Nora Lía, *Títeres en palabras. Antología para niños y adultos*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- » Alvarado, Ana; 2006. *El detective y la niña sonámbula. Teatro I. Obras para niños*. Estudio preliminar y edición. Nora Lía Sormani. Buenos Aires: Atuel.
- » Alvarado, Ana; 2015. *Teatro de Objetos. Manual dramaturgico*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.
- » Alvarado, Maite y Guido, Horacio; 2013. *Incluso los Niños*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Kartun, Mauricio; 2001. *Escritos 1975/2001*. Buenos Aires: Libros del Rojas. UBA.
- » Palacios, Cristian; 2017. *Hacia una teoría del teatro para niños*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- » Sormani, Nora Lía; 2004. *El Teatro para niños. Del texto al escenario*. Rosario: Homo Sapiens.

CAPTACIÓN DE PÚBLICOS Y TEATRO PARA LAS INFANCIAS.

Formación y gestión de públicos para las infancias. De artistas y lugares culturales que nos cobijan

SONIA JAROSLAVSKY
(CABA)

“Los espacios culturales intentan recrear esos rincones primarios, esas ‘cocinas’ en donde el fuego nos convoca y cobija. Lugares que laten para decirnos que sigue habiendo ‘espacio para los espacios’. Para decirnos en voz alta que tienen calor para ofrecernos y tiempo para esperarnos... Que tienen rincones donde las culturas se abren de par en par para ofrecernos formas diversas de escondites y oráculos, de preguntas y maravillas, de viajes y profundidades... Es cuestión de salir a caminar y saber hacerlos propios. De ir con los ojos en la punta de los labios para encontrarnos con esos espacios que nos pertenecen y viven de nuestra presencia.

Probablemente nos crucemos con museos donde las voces de otros tiempos hablen al oído a través de una taza del siglo XVIII o donde una burbuja gigante hecha a dos manos genere una charla inolvidable. Tal vez divisemos bibliotecas llenas de libros y computadoras que construyen universos con el

ladrillo de la palabra y nos dejan perdernos sin que eso nos preocupe. Quizás asistamos a teatros, cines o funciones callejeras para vivir la experiencia de que los cuerpos y las voces convivan y se muevan de mil modos para que nuestros pechos lloren en el hombro del otro o suelten la risa que tenían atrapada entre costilla y costilla. Y aunque los espacios estén ahí vivos y dispuestos para cada uno de nosotros, sabemos que pocos atravesamos la puerta y nos sentimos parte de sus propuestas. Podemos argumentar falta de tiempo o que se quedaron ‘viejos’ frente a nuestras necesidades de hoy en día. O quizás decimos que esos lugares no nos interesan.

Es que no alcanza la gratuidad ni la cercanía ni las luces prendidas para sentirnos cómodos en lugares en los que nos sentimos ajenos. Las personas que van, que los visitan regularmente, tienen herramientas y hábitos que los hacen entrar con confianza. Recursos complejos que no lograron de manera mágica

ni espontánea, sino que exigieron un trabajo de mucho tiempo. Recursos que implicaron la acción de uno y más lazarillos. Personas que a lo largo de los años les acompañaron enseñándoles rituales y lenguajes... que les explicaron por qué valía la pena ir a esos lugares y que los hicieron sentirse seguros para deambular por sus pasillos... que se tomaron el tiempo y se arremangaron la camisa para mostrarles que ser pequeños y grandes ciudadanos es también ser dueñas y dueños de los espacios culturales (Jaroslavsky, Langarica y Pugliese; 2022).

Este texto forma parte del libro *Paisajes para habitar* que escribimos junto a dos colegas: Florencia G de Langarica y Mercedes Pugliese. Allí nos preguntamos cómo entusiasmar a educadores, profes de teatro y sobre todo docentes y artistas que oficien de mediadores a animarse y animar, a salir y llevar a sus niños y jóvenes a los espacios culturales. Existen varias posibilidades para pensar un plan de públicos en un espacio cultural o desde un proyecto de agentes culturales. Por un lado podemos acercarnos a públicos habituales de las artes escénicas que no se sentían convocados previamente por la propuesta y mientras mantenemos aquellos que ya asisten cotidianamente. También podemos acercarnos a nuevos públicos que no asisten al teatro pero que tienen un capital cultural elevado. Por último, podemos formar “nuevos públicos”. Este último desafío es el que más nos interesa y al que dedicamos prácticamente ya casi 20 años de trabajo ininterrumpido.

El desafío para desarrollar proyectos de formación de públicos y en particular para las infancias y juventudes, creemos que se

encuentra en pensar diversidad de líneas de acción desde los espacios de teatro independiente. Pero no podemos generar propuestas sin conocerlos. Entonces lo primero será acercarnos a ellos para diagnosticar.

Acceder y poder apropiarse de una variedad de ofertas culturales forma parte de las mismas condiciones de la ciudadanía en un sistema democrático. Si yo solo conozco lo que me ofrece Netflix, Youtube, Tik Tok, mi club de fútbol o mi radio preferida, no estoy eligiendo. Soy menos ciudadano, tengo menos derechos. La perspectiva crítica, el discernimiento, es nodal como parte de esta formación cultural. Puedo decidir no ir al teatro porque no me gusta, siempre y cuando ya haya ido, ya haya visto, haya reflexionado e intercambiado con otros y otras, para luego poder decir: “no, esto no es para mí”. Pero si lo digo sin conocer, lo hago por prejuicio, por desconocimiento.

Lo primero es poner el foco en la cadena de eslabones. En despertar a las instituciones educativas, a las organizaciones sociales, en las y los vecinos de las cercanías y en las y los propios artistas y referentes de salas, el hábito de acercarse a un hecho artístico. Este puede abrirnos una comunicación que en lo cotidiano muchas veces está obturada, una relación con nuestra sensibilidad, con la posibilidad de que existan otros mundos, con la reflexión y con el disfrute.

Acceder a manifestaciones culturales y artísticas variadas y apropiarse de ellas (conocer cómo llegar, comprenderlas y disfrutarlas) es un derecho humano. Para asegurar este derecho, es indispensable conocer a los públicos: a quienes asisten y a quienes no,

para poder desarrollar acciones específicas y estrategias para cada conjunto. Este acercamiento se hace de manera paulatina de la misma manera que aprendemos en la escuela algo durante años y progresivamente. El ritual se va incorporando de a poco y de la mano de un trabajo de mediación. Porque, como dijo Néstor García Canclini, un espectador no nace sino que se hace. La escuela y los espacios educativos formales y no formales cumplen un rol fundamental en esta tarea porque son los encargados de mediar para que los estudiantes experimenten diversidad de experiencias estéticas. La otra idea que va de la mano para la incorporación de estos nuevos públicos es la idea de grupalidad. La formación de espectadores no se hace en soledad, siempre hay una grupalidad que se sostiene con un referente y es la manera de intercambiar, de aprender con otras y otros y con diversidad de puntos de vista y emociones. El trabajo en proyectos o programas que incluyen nuevos públicos, el trabajo con comunidades o con instituciones educativas son una vía para abordar a los nuevos públicos a largo plazo. El trabajo con el referente o mediador es clave para garantizar la repetición de la experiencia. Sin un plan y sin repetición de experiencias no podemos pensar en un programa de formación de espectadores.

Nos interesa abordar la mediación desde una idea de continuidad, la idea de vitalidad, la idea de juntarse con un fin concreto, práctico, creativo, sin violencia y que piensa una idea común para un grupo. Para personas, ciudadanos que habitan su ciudad, grupo de vecinos-artistas-espectadores-ciudadanos. Hay algo rítmico en esta acción de los simples espectadores que se puede reconocer. En ese

ritmo hay una espera y una motivación, un deseo de observar lo que viene en la repetición del gesto mismo.

En los programas de mediación que buscan generar vínculos entre las producciones artísticas y las personas o grupos de escuelas fuimos observando que la repetición de la experiencia es algo fundamental para generar una relación con el espacio. El hecho de ir a un espacio a espectar algo, que en su repetición se modifica, se abre ante nosotros. El espacio también se modifica porque la percepción de él cambia, se vuelve más familiar, se lo ubica en el espacio barrial y de la ciudad. Se comienza a entender qué lugar ocupa entre otros espacios cuando reconocemos qué hay cerca o qué no hay. Cuando comparamos las producciones que se dan en él la primera vez que fuimos con aquella vez que volvimos.

Sea del Estado, municipal, privado, independiente o cooperativo, siempre existe un mediador: el docente es un mediador entre la institución cultural, las producciones artísticas y sus alumnas y alumnos y también con la institución escuela. Los promotores culturales son mediadores. El personal de sala es mediador. Cada una en diferente proporción y singularidad de su tarea y todes muy necesarios para esta vinculación con los nuevos públicos.

QUÉ JOVEN CIUDADANÍA CULTURAL PERMITIMOS

Los espacios culturales y muchos otros no están preparados para les niñes, para la rebeldía de les jóvenes ni para las personas con algún tipo de discapacidad. En definitiva: los espacios no están preparados para nadie aunque parezcan destinados para todes. En

todo caso deberíamos preguntarnos cómo forjar un espacio para una ciudadane irreal sea niñe, joven, adulta, adulto mayor y todas las diversidades.

Nos referimos a los derechos de ese ciudadane en su infancia y en su juventud, en ese tiempo espacio real, no le ciudadane del futuro, le ciudadane del ahora.

Nuccio Ordine en su libro *La utilidad de lo inútil* cuenta que el escritor David Foster Wallace ante los graduados de un *college* en Estados Unidos se dirigía a sus estudiantes refiriendo una breve historia que ilustra “el papel y la función de la cultura”: «Había una vez dos peces jóvenes que iban nadando y se encontraron por casualidad con un pez más viejo que nadaba en dirección contraria; el pez más viejo los saludó con la cabeza y les dijo: ‘Buenos días, chicos. ¿Cómo está el agua?’. Los dos peces jóvenes siguieron nadando un trecho; por fin uno de ellos miró al otro y le dijo: ‘¿Qué demonios es el agua?’» (Ordine, 2013).

Wallace explica que “El sentido inmediato de la historia de los peces no es más que el hecho de que las realidades más obvias, ubicuas e importantes son a menudo las que más cuesta ver y las más difíciles de explicar” (Ordine, 2013).

Ordine explica que como les sucede a los dos peces más jóvenes, no nos damos cuenta de qué es en verdad el *agua* en la que vivimos cada minuto de nuestra existencia. “No tenemos, pues, consciencia de que la literatura y los saberes humanísticos, la cultura y la enseñanza constituyen el líquido amniótico ideal en el que las ideas de democracia,

libertad, justicia, laicidad, igualdad, derecho a la crítica, tolerancia, solidaridad, bien común, pueden experimentar un vigoroso desarrollo” (Ordine, 2013).

ALGUNAS PISTAS PARA DESARROLLAR ESTRATEGIAS DE FORMACIÓN DE PÚBLICOS

- Diagnósticos que se realizan siempre con miradas de otros profesionales, de fuentes de encuestas o estudios de públicos municipales, provinciales, nacionales y de Latinoamérica.
- Evaluar posibilidades reales del equipo que llevará adelante el proyecto de nuevos públicos.
- Realizar un plan que incluya actividades de mediación con los nuevos públicos de manera sincrónica o asincrónica, en el espacio o fuera de él. El plan de por lo menos cuatro años, puede ir modificándose según la experiencia.
- Vincularse con las organizaciones sociales o instituciones que nuclean a ese público al que voy a dirigir en un principio una acción y del entorno donde estará enclavada la propuesta.
- Crear las condiciones materiales posibles para que asistan al mejor de los espectáculos, dentro de los límites establecidos (extensión, selección del jurado si lo hubiera, participantes, estéticas predominantes, tener en cuenta restricciones de Ministerios, edades). Lo mejor para los nuevos públicos. “El público estudiante no es un público de segunda categoría”.
- Pensar días y horarios en función de los públicos que quiero acercar. Para ello es necesario preguntar. Preguntar y evaluar también cómo se llega al espacio, si fuera el caso y tener en cuenta horarios, acceso.

- Lograr que esa experiencia sea única, irrepetible, mágica, inspiradora, que quieran volver y que despierte en ellos algo en el orden emocional, estético e intelectual.
- Guiarlos para que puedan poner en palabras sus vivencias y se vinculen con los artistas en un ida y vuelta.
- Realizar estas acciones con un anclaje en el docente y en la escuela o en el referente y en su entorno.
- Abordar la repetición de la experiencia de los mismos grupos en mi espacio o facilitar la repetición de la experiencia en otro espacio. Hacer el seguimiento.
- Plasmar una base de espectadores, de referentes o docentes. Es la única manera de hacer un plan con continuidad.
- Pensar acciones para el antes, para el durante y para el después. Y para volver.
- La grupalidad: la incorporación de un nuevo público se realiza en un proceso gradual de formación de espectadores (más o menos visible). No se realiza individualmente en una primera instancia.
- La grupalidad siempre está mediada.
- La repetición de la experiencia, ya dijimos, es clave.
- Pensar cuál sería el ritual para incorporar el hábito y los códigos particulares.
- El tiempo como parte de un proceso. ▲

BIBLIOGRAFÍA

- » Jaroslavsky, Sonia; Graciela de Langarica, Florencia; Pugliese Mercedes; 2022. *Paisajes para habitar. Cuando la educación enseña a hacer propios los espacios culturales*. Berazategui: Urbe Gráfica.
- » Antony, Pedro, Durán, Ana, Jaroslavsky, Sonia; 2020. “¿Cómo formar espectadores en un mundo sin escuelas y sin teatros?”. En *Conectando Audiencias América Latina 3 El valor de la pausa*. Madrid: Asimétrica.
- » Durán, Ana y Jaroslavsky, Sonia; 2017. “La pionera área de Públicos del Teatro Cervantes - Teatro Nacional Argentino”. En *Conectando Audiencias 11 Públicos, audiencias y territorios*. Madrid: Asimétrica.
- » Durán, Ana y Jaroslavsky, Sonia; 2017. “Programa Formación de Espectadores de Buenos Aires: un recorrido de 12 años”. En *Conectando Audiencias 11 Públicos, audiencias y territorios*. Madrid: Asimétrica.
- » Durán, Ana y Jaroslavsky, Sonia; 2021. *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. Buenos Aires: Leviatán
- » Durán, Ana; 2017. *Nuevos públicos, artes escénicas y escuela. Cuando los jóvenes devienen espectadores*. Buenos Aires: Leviatán.
- » Hanna Andrea, Jaroslavsky, Sonia; 2020. “El otro en tiempos de aislamiento”. En *Revista Funámbulos (53)*, 68-81. Buenos Aires.
- » Ibacache, Javier; 2014. *Herramientas para la gestión cultural local. Formación de audiencias*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.
- » Ibacache, Javier; 2020. *Enfocarse en los públicos*. Buenos Aires: Formar Cultura. Ministerio de Cultura de la Nación.
- » García Canclini, Néstor; 1995. “El consumo sirve para pensar”. En *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. (41-55). México: Grijalbo
- » Han, Byul Chun; 2012. *La sociedad del cansancio*. Buenos Aires: Herder.
- » Han, Byul Chun; 2019. *La desaparición de los rituales*. Buenos Aires: Herder.
- » Hanna, Andrea; 2019. *Nuevos públicos para las artes escénicas. Políticas de mediación en Argentina y Chile*. Buenos Aires: RGC Ediciones.
- » Ordine, Nuccio; 2013. *La utilidad de lo inútil*. Madrid: Ediciones El Acatilado.
- » Rancière, Jacques; 2007. *El maestro ignorante*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- » Rancière, Jacques; 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Marnantial.
- » Vicci, Gonzalo; 2012. “Públicos y artes escénicas. Un abordaje necesario”. En *Seminario: Públicos y artes escénicas*. Montevideo: Teatro Solís de Montevideo.



STAFF

AÑO XXI - #45 / DICIEMBRE 2023

EDITOR RESPONSABLE

Gustavo Uano

DIRECTOR PERIODÍSTICO

David Jacobs

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Juan Ignacio Crespo

CORRECCIÓN

Sofía Bonta

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz

Laura Legarreta

DISTRIBUCIÓN

Patricia Ianigro

COMUNICACIÓN Y REDES

Damián Serviddio

IMAGEN DE TAPA

Rocío Serviddio

DISEÑO DE TAPA

Agustina Periale

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes – SujetoTácito

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661
interno 100-103
editorial@inteatro.gob.ar



AUTORIDADES

PRESIDENTE DE LA NACIÓN

Alberto Fernández

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN

Cristina Fernández de Kirchner

MINISTRO DE CULTURA

Tristán Bauer

SECRETARIO DE GESTIÓN CULTURAL

Sebastián Berardi

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**CONSEJO DE DIRECCIÓN****Director Ejecutivo**

Gustavo Uano

Representante del Ministerio de Cultura de la Nación

Sebastián Berardi

Secretaria General

Laura Vinaya

Representantes del Quehacer Teatral Nacional

Sandra Franzen, María Paula del Prato,
Claudia Quiroga y Raúl Saggini

Representantes Regionales

Región Centro: Alfredo Badalamenti

Región Centro-Litoral: Franco Morán

Región Noreste: Mirta Graciela Galeano

Región Noroeste: Víctor Manuel Agüero

Región Nuevo Cuyo: Fabiola Manssor

Región Patagonia: Laura Vinaya



Instituto Nacional
del Teatro

PICADERO CUADERNOS
#45

