

HACIA UN TEATRO SIN ADJETIVOS. DEFINICIONES ALREDEDOR DEL ACONTECIMIENTO ESCÉNICO INFANTIL

Germán Casella
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
casellahav@gmail.com

Palabras clave: Acontecimiento – Infancias – Adjetivación – Proyección – Proximidad

Está bien, (...) será literatura, pero es literatura infantil, y esa palabrita basta para que todo se trastorne, para que entren en tercias otras fuerzas, para que cambien las reglas del juego¹.

En este artículo se buscará analizar algunas de las características atribuidas al denominado Teatro para niños, como posible género teatral, para comprender sus modos de circulación, producción y recepción. Así, se propondrá que la adjetivación –“para niños”- inserta cierto peligro ya que asigna al acontecimiento escénico una serie de preconceptos que lo condicionan a priori. Por tanto, el hecho de erigirse como un acontecimiento cultural que se destina a las infancias determinaría justamente al producto por la lectura que los sujetos productores –adultos- hacen de los sujetos receptores – niños/as-. Existirán, entonces, temas, estrategias y estilos que resultan lisos, llanos, no incómodos que podrían convertir la palabra informativa –infantil- en una categoría estética². Siendo así, el acontecimiento escénico infantil se fabricaría desde estrategias que terminarían por afectar la teatralidad poética³, viéndose condicionada por pensarse plenamente desde una lectura ajena de sus receptores/as.

Qué es, qué hay, qué está en el Teatro para Niños

Desde una Filosofía del Teatro⁴ se comprende por Teatro al acontecimiento conformado por tres subacontecimientos. Esto refiere a tres momentos simultáneos en los que se coloca la construcción de sentido y que, en su complejidad ontológica, producen entes teatrales. Siendo así, se podría decir que el teatro, como acontecimiento “es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja [al constituirse por tres subacontecimientos]: el convivio, la poiésis, la expectación”⁵. Desde una perspectiva lógico genética, el convivio refiere a la manifestación de la cultura viviente, a la copresencia física que se vuelve aurática, por única e irrepetible. En este encuentro único los asistentes fabrican con su cuerpo un nuevo ente que difiere del cotidiano: un

¹ Montes, G. (2001). “Realidad y fantasía o cómo se construye el corral de la infancia” en *El corral de la infancia*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 18.

² Andruetto, M. (2008). Hacia una literatura sin adjetivos en *Revista Imaginaria*. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/2008/11/hacia-una-literatura-sin-adjetivos/>

³ Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Athuel.

⁴ Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Athuel; (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Propedéutica. Buenos Aires: Athuel.

⁵ Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Athuel, p- 34

cuerpo poético. Y así, se debe tomar conciencia de la naturaleza otra del ente poético, por lo que se da lugar a la función expectatorial. Frente a todo lo dicho, el teatro constituye entonces una zona de experiencia de la cultura viviente. Se erige como espacio de construcción de subjetividad experiencial por sentar modos de habitar el devenir histórico del sujeto⁶.

Entonces, se comprendería así al Teatro para Niños como el acontecimiento escénico destinado a las infancias, presentadas estas como campo socio-históricamente definido en el que el resto social se empapa de significativa sensibilidad⁷. En este se dan las batallas culturales necesarias para el cambio social, por construir el tránsito por la infancia como una superposición de tiempos; el adulto propone lecturas sobre los niños y las niñas del hoy para conformar el adulto del mañana. Si se considera esto, el acontecimiento escénico se vería también afectado: la lectura constitutiva del colectivo infancias por parte de otro – adulto- estaría repleto de proyecciones, determinaciones y deseos. Estos resultan formativos en un doble sentido: para las identidades infantiles y para los acontecimientos escénicos destinados a las mismas.

Existen algunas características del denominado Teatro para Niños que son posibles de visibilizar. En principio hay que comprender al acontecimiento escénico infantil como un sector del campo teatral que se relaciona con el resto del mismo por comunidad y diferencia⁸. Es decir, comparte reglas y lógicas con denominado Teatro para Adultos, pero a la vez tiene las propias que lo constituirían como género –si es que se puede hablar de un género-. Aquí se propondrán algunas características que pueden encontrarse en micropoéticas escénicas infantiles, como un modo de caracterizar al denominado Teatro para Niños. Estos puntos nacen desde la observación directa, reconstrucción de acontecimientos escénicos pasados y cotejo de reflexiones de autores y autoras. No son estancos ni absolutos, sino que apuntan a construir un conjunto de rasgos que podrían encontrarse en una micropoética escénica, adjetivada como infantil. Se presentan, entonces, una serie de hipótesis acerca de los componentes del acontecimiento escénico infantil:

a) no hay procedimientos específicos del teatro para niños/as en términos de estructura dramática. Este puede construirse tanto desde lenguajes dramáticos como humorísticos, aunque priman aquellos en los que el humor tiene un rol central. Se podría inferir que, a partir de éste, es que nace una idea del teatro infantil como mero entretenimiento y como modo de rellenar el tiempo libre.

b) muchas de las obras que se presentan, surgen de la apropiación e interiorización⁹. Esto refiere a clásicos de la literatura que, en su origen, no apuntaban a públicos infantiles (“Frankenstein”, Grupo Convertidores de Óxido, “Abran Cancha que viene Don Quijote de la Mancha”, Grupo 5 de una) y a la vez a aquellos que fueron escritos pensando en las infancias (“Hansel y Gretel”, de Grupo ECAE, “Caperucita Roja”). Existe un punto a destacar en términos de apropiación: el recurso de reversionar películas de Estudios Disney. Este tipo de apropiación o interiorización es, tal vez, el más popular. Podría decirse que la mayor parte del denominado teatro infantil tiene una relación directa con películas de Disney. Esto incluye desde referencias directas (“La Bella Durmiente” de Grupo La Lechuza, “La Bella y la Bestia” de Grupo Alas, el nuevo fenómeno “Frozen”) como alusiones tanto en vestuario y en narrativas ajenas a los personajes e historias propuestos (“Despertando a la Princesa Dormilona”, Grupo Lluvia de Enero). Incluso existen casos en los que se fabrica una nueva micropoética desde la convivencia insólita

⁶ *Íbidem*, p.35

⁷ Bustelo, E. (2011). “Introducción” en *El recreo de la infancia*. Buenos Aires: Siglo XXI

⁸ Sormaní, N. (2006). Un año a puro teatro. *Revista Imaginaria*. Disponible en <http://www.revistaimaginaria.com.ar/171/1/teatro.htm>

⁹ *Íbidem*

de personajes de películas populares. Un recurso común es el de unir princesas de Disney en una historia nueva y a la vez villanos de diversos films (“S.O.S. Princesas al Rescate” de Grupo PIC)

c) los dos puntos anteriores develan una tercer característica: estructuras dramáticas lisas, de fácil comprensión que se ven ahogadas por efectos ajenos al texto. Generalmente, estas micropoéticas que, por ejemplo, hacen convivir princesas de diversas películas, se ven atravesadas por un conflicto de tinte menor o esperable (el secuestro de alguna de las princesas, la preparación de una fiesta sorpresa). A su vez, el recurso ya mencionado de la apropiación/interiorización/reversión permite a los y las dramaturgos/as ciertas licencias. De este modo, es común encontrarse con libretos que replican los diálogos de las películas o con historias que dejan cabos sueltos por considerar que la estructura y resolución del cuento es ya conocido. También, ante un argumento inconexo, suelen proponerse una canción o relato final que “deje una moraleja” o explique los valores y criterios que se quisieron teatralizar. Todas estas características introducen en la estructura dramática cierta sencillez y linealidad que pueden ser vistas como requisitos necesarios en el libro de una obra infantil. La duración es corta ya que la perspectiva cognitivista del niño y la niña asegura que su atención también lo es (una obra para niños/as suele durar aproximadamente 40 minutos). La linealidad y sencillez a la hora de construir el acontecimiento se relaciona con ideas psicologistas que condicionan plenamente al productor/a de una micropoética infantil escénica. Si una obra infantil dura más que el tiempo estipulado, es muy común introducir elementos técnicos de carácter efectista. Así, por ejemplo, pueden encontrarse micropoéticas con un gran despliegue técnico (luces láser, máquinas de humo y burbujas, efectos sonoros continuos, volúmenes altos) que tapan por completo la pobreza de los textos dramáticos. O, en su contrario, puede encontrarse la indiferencia hacia la construcción en términos de imagen de la micropoética. Muchos de los vestuarios, puestas de luces, puesta en escena, son propuestos sin criterios compositivos claros, contruidos con “cualquier musiquita, cualquier ropita, cualquier cartón pintado y (...) saber actuar más o menos, y resolverlo todo en tres o cuatro ensayos”¹⁰

Cabe destacar, también, que varios rubros o géneros del Teatro se hacen presentes como centrales aún antes que el teatro de texto: comedia musical, teatro de actores y muñecos, de títeres, clown, mimo, acrobacia, magia (Mehl, 2010). Los recursos de carácter efectista se introducirían para lograr captar la atención del niño y la niña constantemente, intentando evitar la desaprobación del espectador/a: “hay niños que, afectados por el aburrimiento (...) lo expresan con las famosas y tan temidas preguntas: “¿cuándo nos vamos?”, “¿falta mucho para ir a casa?”, “¿ya termina, no?”” (p.22)

Así, la premisa sería entretener al niño/a para que no se convierta en un saboteador del espectáculo. Esto habilitaría, entonces, tanto los elementos efectistas ya señalados como la suma de elementos estéticos inconexos.

d) hay temáticas específicas, como en todos los productos culturales destinados a las infancias¹¹. Graciela Montes presenta el concepto de corral de la infancia como un modo de comprender aquellos temas que, en la Literatura infantil, son posibles de ser presentados. Así, bajo una imagen de infancia dorada¹², suelen tomarse temas que los adultos atribuyen como propios del mundo infantil. Esto excluye sexualidades, la muerte, diversidades, violencias de géneros presentada de modo explícito, entre otras más e incluye temas fantásticos, historias de amor, valores moralistas, situaciones escolares, etc.

¹⁰ Mehl, R. (2006). Hablando de teatro para niños. Cuadernos de *Picadero*, 9, p. 8.

¹¹ Díaz, F. (2015). *Temas de la literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Buenos Aires: Lugar Editorial.

¹² Montes, G. *Op. cit.*, p.20.

e) la propuesta recurrente de temas que resultan lisos por no ser disruptivos terminan por generar estereotipos que son cotidianos en acontecimientos escénicos infantiles. Algunos personajes recurrentes son: la princesa, el príncipe, el pirata y la bruja. Cada uno de ellos se compone de modelos que se repiten al hartazgo -la princesa es delicada y objetalizada, el príncipe es galán y patriarcal, el pirata es burdo y masculino, la bruja es anciana y fea- pero también existen casos en los que se plantea la ruptura de personajes estereotipados pero que terminan por construir nuevos estereotipos. En estos casos, por ejemplo, se observan cuestiones de género y diversidades sexuales que se utilizan como elementos de humor: es común encontrarse con princesas con características de lo masculino y príncipes delicados con atributos de lo maricón (“Cuentos que no son cuento” de Pochoclo y Compañía”). Así, lo que comienza como una ruptura humorística deviene en chistes con cierta violencia o que vuelven al lugar común que plantean desde un principio.

Finalmente, el estereotipo juega también un rol central a la hora de pensar un espectador/a para la obra. Por ejemplo, es común calificar como “una obra para nenas” a aquellas que encabezan princesas y “para nenes” las protagonizadas por piratas. Existe, también, la estrategia comercial de combinar piratas con princesas en una misma micropoética, para abarcar más público (“La Isla de las Ilusiones, de un Pirata y su Princesa” de Grupo Ya Que Estamos, “La Princesa y el Pirata Jones” de Grupo Regla de Tres). Así, los atributos de lo femenino y de lo masculino juegan un rol significativo: repiten preconcepciones del deber ser de género en los y las niños/as desde la identificación como propuesta. Siendo así, esta observación se relaciona directamente con la violencia contenida en la ruptura de estereotipos ya planteada.

f) muchos de los actores y actrices que hacen Teatro para Niños son inexpertos. Es común que los/las intérpretes del acontecimiento escénico infantil tomen su participación en el mismo como un modo de iniciarse en su trayectoria profesional. El atributo “para chicos” permite que

muchos actores, o estudiantes de teatro [aborden] el espectáculo infantil como parte de una experiencia menor, como una etapa de aprendizaje en el comienzo de su carrera, sin observar en la mayoría de los casos las reglas fundamentales que seguramente cuidarían a la hora de realizar una obra para adultos¹³.

De este modo, es común encontrarse con composiciones externas, vacías, sin profundidad y que dialogan directamente con el punto anterior puesto que terminan refugiándose en estereotipos (“La Bella Durmiente contada por una Abuela” de ECAE). Pueden encontrarse, entonces, actrices que interpretan princesas con voces dulces y movimientos ligados, brujas que toman posturas encorvadas y proponen voces rasposas y agudas, o peor aún, personas adultas interpretando niños o niñas agudizando la voz y proponiendo tonos de berrinche.

g) existen obras que se plantean con la dinámica de una fiesta infantil. Este punto se desprende de los cuatro anteriores e instituye al acontecimiento escénico infantil desde la participación directa y continua (“Payaso Manotas” de Payaso Manotas, “Cintita visita a su Abuela” de El Santo Producciones). Esta es una característica del Teatro para Niños que se da desde sus orígenes¹⁴, como un modelo esquemático que busca anular el espacio entre convivio y expectación desde diversas estrategias:

primero: mediante el acompañamiento de la música del espectáculo con palmas, zapateo, gritos o abucheos. Segundo: a través de la respuesta a interrogantes planteados desde el

¹³ Presa, H. (2006). El actor en el teatro para niños. *Cuadernos de Picadero*, 9, p. 22.

¹⁴ Sormaní, N. (2006) Un año a puro teatro. Revista *Imaginaria*. Disponible en <http://www.revistaimaginaria.com.ar/171/1/teatro.htm>; Llahí, S. (2006). Un acercamiento a la Historia del Teatro para Niños en Buenos Aires. *Cuadernos de Picadero*, 9, 10-18; Falcioni, M. (2006). Dejemos que Caperucita se divierta con el Lobo. *Cuadernos de Picadero*, 9, 19- 21.

escenario, desde el famoso “¿Cómo están, chicos?...¡Más fuerte!”, pasando por la intervención del espectador en la trama: “No encuentro a mi mamá, ¿la vieron pasar?”, dice un personaje, o “Me persigue el lobo, ¿me avisan si viene?”, dice otro personaje. Tercero: mediante la intervención física en el escenario, ya sea para participar de un juego, tomar el rol de un personaje, o bailar con los actores en la escena final¹⁵.

Esta característica histórica de transformar la expectación en participación convierte al actor y la actriz en animadores y al acontecimiento en un acto con características de fiesta infantil. Bajo el supuesto de que el niño y la niña no saben ser espectadores/as, por considerar que no distinguen la expectación y la convivencia, se habilitan estas estrategias. Aunque hubo un adelgazamiento del hecho participativo (Id), esta propuesta aún pervive en algunos casos y, en los que no, la historicidad de gesto confunde a muchos/as niños/as y se autoinvitan a intervenir en el espectáculo aunque este no lo plantee.

h) en términos extra-obra, no existen espacios específicos y se da lugar a la comercialización. Por el momento no existirían salas construidas con el propósito de albergar micropoéticas infantiles. Generalmente, las temporadas suelen ser cortas – condensándose durante las Vacaciones de Invierno- y se presentan en horarios específicos –jornadas de tarde-, por lo que comparten salas con otros espectáculos de otras índoles¹⁶. A su vez, suelen montarse ferias paralelas al acontecimiento en sí. Es común que, al acercarse a participar de una micropoética escénica infantil, se monten alrededor ferias con merchandising y productos (o no) de la obra. Afiches, remeras, prendedores, muñecos que refieren al acontecimiento son vendidos durante las filas para ingresar a las salas. Incluso es posible que el mismo espectáculo no organice esta comercialización:

el negocio aparece espontáneamente con los vendedores callejeros que proponen objetos menos definidos en su relación con la obra (...) con la posibilidad del “toque mágico” para el paseo¹⁷.

i) suele exigírsele un anclaje con lo pedagógico. En términos históricos, podría señalarse que el Teatro para Niños iba a la par con procesos de enseñanza-aprendizaje más bien tradicionales:

los códigos teatrales servían en algunos casos para pasar información o formación. Los espectáculos eran didácticos. La aprobación de la escuela importaba. Nítidos, prolijos, cuidados, con más o menos despliegue, un argumento muy simple, y buen trabajo corporal¹⁸.

El deber ser, los valores humanos, cuidar la ecología, la discriminación, la convivencia, son temáticas recurrentes en obras que se plantean como para la escuela. Esta es otra estrategia del teatro infantil para tapar, en ocasiones, las características aquí expuestas. Al respecto, Sormaní propone la idea del teatro como “modelo de educar”, como un teatro pensado como receta pedagógica que hacia la década de 1980 comienza a liberarse de “las estrecheces y simplificaciones de la ‘pedagogía’” (Id). Así, según la autora el teatro deja de ser de tesis, dedicado a educar por reglas moralizantes histórico sociales, educativamente impuestas, para abrirse a nuevos caminos y estéticas. Con esto se difiere en parte, ya que se considera que el anclaje con lo pedagógico no debería ser simplificante ni moralizante puramente, sino, al contrario, enriquecedor. Con la inclusión del teatro como lenguaje obligatorio en las escuelas (LEN 26.206, LEP 13.688, Res. 111/10), se abre una nueva relación entre situaciones de enseñanza y aprendizaje que no

¹⁵Sormaní, N. (2006). Un año a puro teatro. Revista *Imaginaria*. Disponible en <http://www.revistaimaginaria.com.ar/171/1/teatro.htm>

¹⁶*Ibidem*.

¹⁷Mehl, R. (2010). “Introducción” y “El teatro para niños y los malentendidos que lo circundan” en *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

¹⁸Mehl, R. (2006). Hablando de teatro para niños. Cuadernos de *Picadero*, 9, p. 7.

deberían dialogar con las simplificaciones que menciona la autora. El anclaje entre teatro y escuela bien podría darse en términos críticos y transformadores, pero no se han observado casos significativos todavía. Los temas son los mismos y las resoluciones recurrentes: hacia el final un relator o un personaje explica por qué no hay que discriminar o contaminar, el malo aprende la lección y ya no lo hará más. Es poco frecuente el encuentro con resoluciones críticas o problemáticas actuales, como así también con espectáculos que se hagan cargo de su perfil rupturista y que no terminen por construir situaciones de expectación no reflexivas.

El peligro que nace desde la denominación

Como ya se hipotetizó, muchos de estos puntos se harían presentes en el Teatro para Niños. Siendo así, se arriesga que todas estas características se erigen en el acontecimiento teatral al introducir, junto a la palabra Teatro, el adjetivo “infantil”. Esto indicaría una preconcepción de lo que sería ese tipo de acontecimiento escénico antes que un elemento orientador. Estas ideas son análogas a las presentadas por María Teresa Andruetto¹⁹ quien analiza esta situación en relación a la literatura infantil. Así, comprende que: la tendencia a considerar la literatura infantil y/o juvenil básicamente por lo que tiene de infantil o juvenil, es un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre lo que es un niño y un joven.

Entonces, podría pensarse que, en base a las características señaladas, el peligro en considerar al teatro por sus condicionantes infantiles radica justamente en la lectura adulta de los niños y las niñas. Pensar al grupo otro, destinatario de la inocencia, la adecuación, la imposibilidad del desacomodo o la incomodidad, los que no saben ser espectadores determina plenamente la caracterización del Teatro para Niños. Así, debería resaltarse que lo que puede haber de “para niños” o “para jóvenes” en una obra debe ser secundario y venir por añadidura, porque el hueso de un texto capaz de gustar a lectores niños o jóvenes no proviene tanto de su adaptabilidad a un destinatario sino sobre todo de su calidad. (Id.)

En relación directa a las ideas de Andruetto, se comprende la necesidad de replantearse el modo de producir, recibir y poner en circulación obras para niños y niñas. Este peligro atribuido al adjetivo radica en la consideración de una categoría informativa como una categoría estética: lo liso, lo colorido, lo superficial, lo estruendoso se sostienen como recursos necesarios de un acontecimiento escénico infantil. Esto afectaría a la presentación del teatro como zona de experiencia formadora de subjetividades: cabe pensar cómo determina a la experiencia de las personas en situación de infancia –cómo las sienta- la producción de estos acontecimientos bajo los parámetros mencionados. La existencia de un rótulo que presupone estrategias, estilos, temas determina esta presentación a priori del teatro por parte de los adultos hacia los niños y las niñas. Esto tendría relación con una idea de distancia insuperable entre los colectivos abordados.

Como ya se mencionó, las infancias son comprendidas como campo socio-histórico con superposición de tiempos, determinado formativamente por la proyección de los adultos. Entonces, se comprendería que el origen de esta adjetivación peligrosa (por determinante a priori y no informativa) nacería del gesto adulto ante el desconocimiento del grupo infancias como un otro concreto. Esta incompreensión deviene en lectura proyectiva desde la propia experiencia, elemento que, se arriesga, en el Teatro para Niños como se planteó, resulta central:

¹⁹ Andruetto, M. *Op. cit.*

muchas vivencias, sentimientos, miedos y deseos sepultados en la memoria pueden aflorar en el curso de la creación y conviene reconocerlos, ponerles nombre y examinarlos “(...) un adulto responsable, además de atender a sus propias fantasías y buscar la mejor manera de darles forma mediante su arte, debe, dentro de lo posible, tener en claro qué está comunicando y para qué a una platea de mentes jóvenes y personalidades en desarrollo”²⁰.

Al pensar a las infancias como yuxtaposición de tiempos, entonces, se habilita a la proyección de deseos adultos sin resistencia por parte de los niños y las niñas. La introducción en mundos formativos desde miradas adultocéntricas se construyen, entonces, en pos de apostar a las infancias como el futuro que se desea²¹. Esto coloca al niño y la niña en el lugar de sujetos predeterminados constantemente, representados desde el adulto, quien puede “hablar en nombre de”, justificado desde la comprensión del objeto infancias desde perspectivas naturalistas. Pensar que no pueden apropiarse de estructuras dramáticas complejas, que necesitan de propiedades efectistas para no aburrirse, que hay personajes e historias destinados por género es negar al otro y a la otra como alguien instalado. Las ideas del niño y la niña como seres en formación, en trayecto al adolecer el pasaje a la adultez, habilitaría la conversión del adjetivo en categoría estética. Con la idea, hipotética, del Teatro para Niños como se analizó, surge el sostenimiento de una definición de las infancias. Ésta, se arriesga, podría ser ajena a lo que los niños y las niñas son y pueden llegar a ser, por lecturas generalizantes y homogeneizantes.

Un teatro con los niños y las niñas, pero sin adjetivos.

Se comprendió al teatro como un acontecimiento triádico que, como zona de experiencia, termina por sentar modos de habitar la realidad. Así, frente a esta definición, se buscó la puesta en común de algunas hipótesis alrededor del denominado Teatro para Niños. Comprendiendo a las infancias como destinatarias, se resaltó el carácter de las mismas de campo determinado social, histórica y culturalmente, para arribar a la idea de que el mismo es leído constantemente por un grupo otro. Refiere esto al colectivo adultos, que determinaría el desarrollo de las subjetividades de las personas en tránsito por la infancia desde lecturas formativas. A partir de la yuxtaposición de tiempos –el presente concreto frente al futuro deseado- las infancias son determinadas plenamente y, también así, los productos culturales destinados a las mismas. Por tanto, como se hipotetizó, el teatro, adjetivado como “infantil”, presenta un peligro a la hora de construir una micropoética escénica, ya que no se estaría presentando información sino requerimientos estéticos. Esto, entonces, afecta plenamente al acontecimiento escénico, ahogándolo en una serie de determinaciones consideradas como esperables.

Frente a todo lo dicho, se arriesga que, esta conversión estética del adjetivo, en diálogo directo con las características atribuidas aquí, se relaciona directamente con lecturas homogeneizantes y ajenas desde los adultos. Existiría una idea de distancia insuperable entre las infancias y el mundo adulto que permite esta adjetivación destinataria: “para niños”. Por tanto, se propone comenzar a (re)pensar y reflexionar acerca de la posibilidad de un cambio de denominación en el prefijo. Para esto, es necesario repensar los vínculos entre adultos e infancias más allá de recursos proyectivos y determinantes; es decir, terminar con concepciones cristalizadas de las infancias para conocer y reconocer a las mismas desde un lado más próximo. Se propone, entonces, comenzar a pensar al Teatro

²⁰ Mehl, R. (2010). “Introducción” y “El teatro para niños y los malentendidos que lo circundan” en *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 17.

²¹ Larrosa, J. (2000). “El enigma de la infancia” en *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires-México: Novedades Educativas.

para Niños desde una política de la proximidad, comprendida como la que se hace cargo del presente de los niños y las niñas, de una cercanía con sus existencias que no esté mandatada tanto por una norma prescripta, sino más bien por las actitudes de sentir y comprender que aquellas vidas requieren antes que nada del reconocimiento pleno por parte de quienes conforman el mundo adulto²².

Significa esto aproximarse hacia niños y niñas concretos/as, singularizados/as, sin olvidarse de “sus particularidades que cruzan dimensiones económicas, geográficas, de género, clase, raza y diversidad cultural”²³. Todo lo mencionado, implica el valor de dejarse afectar por la realidad del otro y la otra, no ignorar sus verdaderos deseos e inquietudes; implicarse en oír y comprender al otro y la otra como tal antes que como se lo lee desde una perspectiva adulta. Entonces, frente a un adjetivo determinante, la propuesta radicaría en el cambio del prefijo, (re)direccionando el Teatro para Niños hacia un Teatro con los niños y las niñas. Este cambio de denominación incluiría deshacerse de la pretensión de conocimiento que proviene peligrosamente con el adjetivo infantil, pues visibilizaría que es incierto el conocimiento pleno de las infancias. El con no es sinónimo de poner a actuar a niños y niñas, sino, en su contrario, implicarse en las nuevas realidades infantiles concretas:

Las expresiones “estar con”, “ser con” nos refieren a un modo de involucramos en el que el otro u otra están instalados como cualquiera de nosotros mismos, [generando] un modo de ser afectados o afectadas por el otro o la otra, que en lo posible no sea amenazante y que, en vez de debilitarnos, nos potencie²⁴.

La propuesta es, finalmente, liberar al Teatro como acontecimiento experiencial, de las estrecheces de la adjetivación infantil, para repensar los vínculos entre teatro e infancias desde un lugar un poco más dialógico y singular. Comprender a las infancias como tan instaladas desde sus realidades concretas como las del adulto tendría un efecto positivo en la fabricación, circulación y recepción de acontecimientos escénicos infantiles (Id.). Sería así en tanto se dinamizarían los roles, comprendiendo los efectos del encuentro con los otros y las otras que están en situación de infancia. El cultivo de la conciencia del tiempo presente de las infancias es necesario si se quiere repensar al teatro como herramienta transformadora, en su dimensión político-pública. Es posible que, siendo repensado desde esta política afectiva, el rol del adjetivo en el teatro pase a considerarse simplemente informativo y no determinante de la fabricación del acontecimiento.

Referencias bibliográficas

- Andruetto, M. (2008). Hacia una literatura sin adjetivos en *Revista Imaginaria*. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/2008/11/hacia-una-literatura-sin-adjetivos/>
- Bustelo, E. (2011). “Introducción” en *El recreo de la infancia*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Carli, S. (2006). “Notas para pensar la infancia en la Argentina. (1983-2001). Figuras de la historia reciente” en *La cuestión de la infancia*, Buenos Aires: Paidós.
- Díaz, F. (2015). *Temas de la literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Athuel.

²² Grau, O. (2011). “Enunciados y prácticas: el ruido incesante de un desacomodo” en Seminario La Convención sobre los derechos del Niño, políticas sociales y enfoques de género, Santiago de Chile: ACHNU, p.52

²³ *Ibidem*, p. 47.

²⁴ *Ibidem*, p. 49.

- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Athuel.
- Falcioni, M. (2006). Dejemos que Caperucita se divierta con el Lobo. *Cuadernos de Picadero*, 9, 19- 21.
- Grau, O. (2011a). “Enunciados y prácticas: el ruido incesante de un desacomodo” en Seminario La Convención sobre los derechos del Niño, políticas sociales y enfoques de género, Santiago de Chile: ACHNU.
- Grau, O. (2011b). “Representaciones sociales de la infancia. Discursos y prácticas” en *Políticas públicas para la Infancia*. Santiago de Chile: Comisión Nacional Chilena de Cooperación con UNESCO.
- Llahí, S. (2006). Un acercamiento a la Historia del Teatro para Niños en Buenos Aires. *Cuadernos de Picadero*, 9, 10-18.
- Larrosa, J. (2000). “El enigma de la infancia” en *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires-México: Novedades Educativas.
- Mehl, R. (2006). Hablando de teatro para niños. *Cuadernos de Picadero*, 9, 5-9.
- Mehl, R. (2010). “Introducción” y “El teatro para niños y los malentendidos que lo circundan” en *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Montes, G. (2001). “Realidad y fantasía o cómo se construye el corral de la infancia” en *El corral de la infancia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Presa, H. (2006). El actor en el teatro para niños. *Cuadernos de Picadero*, 9, 22-23.
- Sormaní, N. (2006). Un año a puro teatro. *Revista Imaginaria*. Disponible en <http://www.revistaimaginaria.com.ar/171/1/teatro.htm>
- Sormaní, N. (2004a). Hacia una caracterización del teatro para niños. *Drama Teatro Revista Digital*. Disponible en http://dramateatro.sc15.co.uk/ensayos/n12/sor_web.htm
- Sormaní, N. (2004b). Buenos espectáculos para los chicos. *Revista Imaginaria*. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/12/0/sormani.htm>