

### 9.3. TEATRO PARA NIÑOS, SOBRE BORDES Y FRONTERAS CONCEPTUALES

#### Germán Casella

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).  
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

#### Resumen

Esta investigación busca reflexionar en torno a los límites conceptuales del denominado “Teatro para Niños”, como género teatral. Se ahondará en la comprendida frontera diferenciadora que existe entre un grupo espectador infantil y un colectivo productor adulto. Al buscar la adjetivación constante de dichas poéticas como “infantiles” se determinaría un camino de destinación hacia un colectivo que se entiende como único, cristalino y homogéneo. Esto permite la construcción de bordes estéticos y códigos teatrales que, considerados como específicos del género, podrían ser problematizados en tanto una comprensión amplia y heterogénea de las infancias. Para ello se considerará al espectador en situación de infancia como un sujeto sociohistórico atravesado por superposiciones temporales proyectivo-formativas y otras comprensiones que son abordadas por el campo de la Sociología de la Infancia. La problematización de la categoría infancia, como público determinante de la práctica teatral convocante, permitirá entonces reflexiones que den cuenta de una posible reconceptualización del Teatro para Niños a partir de políticas de proximidad afectiva. La propuesta será entonces comprender la permeabilidad de los bordes y las fronteras bajo el cambio de categoría en dirección hacia un Teatro con niños y niñas.

#### Palabras clave

Infancias, proyección, concretud, género, teatro

*En realidad, es fácil darse cuenta de que todo lo que los grandes hacemos en torno de la literatura infantil (no sólo cuando la escribimos, también cuando la editamos, la recomendamos, la compramos... o la soslayamos) tiene que ver no tanto con los chicos como con la idea que nosotros -los grandes- tenemos de los chicos, con nuestra imagen ideal de la infancia.*

*Y ahí llegamos al ojo de la tormenta.*

(Montes, 2001:18)

El objetivo principal de este artículo es generar líneas de reflexión alrededor del denominado Teatro para Niños a partir de comprenderlo como un acontecimiento destinado a un público específico y delimitado por proyecciones ideales. Considerando el supuesto de una idea de infancia singular, se buscará desmontar el concepto de un teatro que se destina a un grupo señalado como específico y estanco. Así, la poética teatral infantil podrá ser comprendida

como un teatro también diverso y plural, como el público al que se destina, principalmente a partir de considerar la concreción existencial de sus destinatarios infantiles. Si una micropoética escénica es fabricada a partir de un concepto de infante

concreto y no proyectivo, la creación como género teatral también se verá modificada. Como resultado de esto, los pretendidos límites estilísticos y productivos de la práctica teatral se verán expandidos hacia una nueva conceptualización del género teatral.

## El teatro para niños, consideraciones teóricas y genéricas

Ruth Mehl (2010) considera al Teatro para Niños como un teatro generado especialmente *para* una platea de menores, abriendo con esto un debate alrededor de hacia quién verdaderamente está destinado el acontecimiento escénico. La autora comprende que el niño, como modelo de espectador, es en realidad un desconocido, pues el adulto productor actuaría por aproximación o deducción a la hora de fabricar una micropoética escénica infantil:

Cuando surge la pregunta: '¿Cómo lo sabe?', afloran los tres referentes antes mencionados: 'Me acuerdo de cuando yo era chico', 'lo veo en mi hijo, en mi hija', 'puedo observarlo en mis alumnos' y uno más, exclusivo del mundo adulto: 'Lo he leído, lo he estudiado, tengo este o aquel título, soy profesional, me asesoro con un psicólogo'. (Id, 2010:16)

De lo anterior se desprende entonces que el anclaje al momento de producir escénicamente para niños es puramente proyectivo, puesto que se basaría en recuerdos propios o en relaciones determinadas por roles pautados. El niño, como espectador ideal a partir del cual se supone fabricar una micropoética escénica, es en realidad una idea de, una declamación a partir de supuestos propios. Mehl considera entonces que los productores trabajan con *identkits* (Id:17), ya que reconstruyen una imagen de niño / niña a partir de recortes de la realidad. El niño al que se destina este teatro es un desconocido, por lo que la selección de materiales o lenguajes estéticos se basa en aproximaciones deductivas: la distancia generacional se rellena parcialmente desde creencias y no desde realidades concretas. A partir de esto, la autora propone una serie de *malentendidos* que circundan al Teatro para Niños que permiten acercarse a definir la práctica teatral como un posible género. Algunos de estos son:

- la sobre utilización de recursos espectaculares, con primacía de baile y canto. La dramaturgia suele ser olvidable o poco profunda por considerar primordial los aspectos evolutivos de la infancia espectadora.
- el niño como espectador es un espectador temido, debido a la atribuida sensatez y espontaneidad puede que los productores teman al *aburrimiento* o a la respuesta negativa por lo que se busca el atractivo constante y el reclamo de participación.
- es una fiesta desde el ingreso, ya que el teatro para niños cumple la función de entretenimiento o de adoctrinamiento pedagógico. Esto da pie tanto a dramaturgias o propuestas esperables como a micropoéticas que concientizan superficialmente sobre temas particulares: ecología, discriminación, nacionalización, etc.

- se considera al niño como un espectador dependiente de la propuesta adulta para asistir al teatro, por lo que hay una fuerte influencia del público familiar, principalmente de los padres espectadores. Podría considerarse finalmente la creación de un teatro para padres que son acompañados por sus hijos, primando la nostalgia y los mensajes de otras generaciones.

Con este punteo, las observaciones de Mehl como crítica teatral infantil permiten la reflexión alrededor de la falta de consenso sobre el público al que se apunta. Al constituir micropoéticas escénicas a partir de reconstrucciones, recortes de la realidad, *identikits*, se estaría trabajando sobre una infancia que no existe en su totalidad, sino que se determina a partir de lo que se cree que hay en ella. Esto trae consecuencias directas al momento de adecuarse al Teatro Infantil como género.

Al respecto, se cita a María Teresa Andruetto en su libro “Hacia una literatura sin adjetivos” (2009). La autora, reflexionando alrededor de la Literatura Infantil y Juvenil, considera que, principalmente por estrategias de mercado, existe una transformación en el adjetivo “infantil”: como palabra, deja de ser informativa para convertirse en categoría estética. Siendo así, la rotulación presupone para la autora una serie de ideas preconcebidas sobre lo que es un niño o una niña; deduciendo que si la obra no coincide con la imagen de lo infantil, la propuesta entra en el campo de la inutilidad para el género convocante. Finalmente, Andruetto comprende que existe un peligro que acecha a la literatura infantil a partir de presentarse como infantil a priori. Los rótulos presuponen temas, estrategias, estilos que terminan por constituir la obra desde fórmulas ya probadas a partir de lo que se cree que la infancia es. El grueso de la destinación, entonces, está en la especificidad del destinatario, siendo lo primero que exige una mirada alerta por parte del grupo productor.

De todo lo anterior se concluye que la creación de un producto cultural destinado a la infancia en realidad se estaría constituyendo desde supuestos generales de lo que es ser un niño o una niña. Por tanto, la comprensión de hacia quién se fabrica ese teatro tiene relación con la visión de un modelo de niño universal, por lo que se entiende que esta definición de espectador constituye un género teatral que construye reglas universales basadas puramente con proyecciones determinantes.

### Las infancias como espectadoras

Al hablar de una idea de niño total, *identikit*, o adjetivación determinante, se deduce que las micropoéticas escénicas infantiles partirían de preconceptos universalistas que impiden la singularización de los espectadores y espectadoras implicados. Esto guarda su origen en la definición de infancia como término singular, como una adjetivación que puede definirse tanto desde relaciones familiares como desde aspectos psicopedagógicos. Es así que podría suponerse que los estilos o propuestas que conforman el género Teatro Infantil se basarían en alguno de estos campos de abordaje sobre el sujeto espectador.

Se torna necesario, para revisar y ampliar el género citado, abordar a las infancias desde un campo transdisciplinar, convirtiendo en ingente la tarea de “conocer por completo” a los niños como espectadores. Al respecto, debe destacarse que el adulto productor acciona a partir de concepciones adultocentristas, así como toda disciplina o tarea que aborde a las infancias. Es a

partir de estas visiones que se habilita el género, respondiendo a superposiciones temporales que definen a la infancia:

ambas temporalidades, la del niño como un cuerpo en crecimiento y la de la sociedad en la que se constituye como sujeto, están estrechamente articuladas. Es en la *ligazón* entre la experiencia de los niños y la institución de los adultos, que se produce la constitución del niño como *sujeto*: esta ligazón es constitutiva (Carli, 2002:19)

Por tanto, la categoría de infancia no debe olvidarse de su condición histórico cultural situada, y menos aún los adultos productores de posibles visiones adultocentristas. La infancia es bisagra entre temporalidades, ya que se cruzan las ideas del haber sido infante

con el presente de las personas concretas en situación de infancia y el futuro apostado hacia las mismas. En este encuentro de tiempos, el teatro encuentra la responsabilidad moralizante que tiene que ver con los malentendidos señalados por Ruth Mehl, pero también con una visión atemporal e irreal de sus espectadores. Es en este punto en el que se plantean los límites estéticos y las fronteras conceptuales acerca de lo que es o no Teatro para Niños.

Siendo así, es necesaria la revisión conceptual, para invertir los supuestos adultocéntricos alrededor de lo que es ser infante para entender a las infancias por sí mismas. Al respecto, Eduardo Bustelo Graffigna (2012) define cuatro puntos centrales para el desarrollo de la investigación de las infancias en términos sociológicos, que se desarrollarán en relación al rol de espectador de obra infantil como en este artículo se presenta. Estos son:

1. La infancia es construcción social, por tanto es cuadro interpretativo. El grupo espectral no es estanco, puede exigir y responder a diversas propuestas escénicas con diferentes temáticas y construcciones estéticas.
2. La infancia es variable de análisis social, comparativamente es variedad antes que singularidad y universalidad. Por tanto, podrían habilitarse temáticas *prohibidas* o ignoradas históricamente por el género, como el sexo, la muerte, la delincuencia, etc. (Hanan Díaz, 2015)
3. Sus relaciones sociales deben estudiarse en sus propios términos independientemente de perspectivas adultocéntricas. La inhabilitación de este punto da pie a creaciones escénicas que tienen relación con la brecha generacional, apuntando más a los padres que a los infantes espectadores.
4. Los niños y las niñas no son sujetos pasivos de los procesos y estructuras sociales, son actores determinantes de sus propias vidas sociales. Siendo así, es necesaria la pregunta sobre en qué aspectos se está iniciando al niño y la niña a partir del teatro, principalmente por su condición de formador de subjetividades. (Dubatti, 2012)

Desde este tipo de paradigmas, las infancias se apartan de teorías biologicistas y formativas que comprenden al niño y la niña como seres en proceso, que, para el caso no comprenderían otra forma de teatro que no sea la pautada por el género. Se deduce así una constante en el abordaje del público convocante, como destinatario de la micropoética a fabricar, que guarda relación directa con una imagen de niño antes que con su realidad concreta. Instalar a las

personas en situación de infancia como actores sociales concretos permite entonces revisar el presente actual de los mismos, ajeno a proyecciones y deducciones adultocentristas que podrían regir sobre la constitución del género Teatro para Niños:

Estudiar la situación de vida de las niñas y los niños considerándolos como “potenciales adultos” nos lleva a interesarnos únicamente por las consecuencias futuras que tendrán las condiciones de vida presentes, restando importancia al impacto de éstas en el momento presente de la vida infantil (Pavez Soto, 2012:87)

El gesto espectral infantil, entonces, estaría empapado de singularidades que también podrían ser abordadas para ampliar el género teatral. Es necesario abrirse a los diversos tránsitos por la infancia, comprendida como plural, para centrarse en el presente concreto de las personas en situación de infancia antes que en las imágenes que se proponen de

ellas. Si esto se logra, entonces el género teatral se verá en posición de revisión constante, invitando a ampliarse en sus lenguajes y rasgos estilísticos.

### **La infancia plural y el teatro**

Durante el recorrido teórico conceptual de este artículo se ha sostenido la hipótesis de que el Teatro para Niños, como género, busca destinarse hacia un otro que, en realidad, no existiría como tal concretamente. Los supuestos alrededor de las infancias se sostienen, como se demostró, por separaciones generacionales que habilitan deducciones por memoria, nostalgia o relaciones directas. Por tanto, la propuesta de esta investigación es ahondar en un teatro que no se constituya genéricamente a partir de ideas de, sino desde realidades concretas de las personas en situación de infancia.

En su libro “El corral de la infancia” Graciela Montes (2001) retoma la querrela literaria entre los defensores de la realidad y de la fantasía en términos temáticos. Tras realizar un recorrido histórico de opiniones y fundamentaciones entre las dos posturas, la autora concluye que en esta oposición se ocultan y develan mecanismos ideológicos en relación al control de la infancia. Así, afirma que lo infantil pesa más que lo literario, pero que la relación comunicativa (productor/lector) no sería con los niños, sino con la imagen ideal de la infancia. Con esto, existe la fabricación de realidades *ad hoc*, dando lugar a la construcción de una literatura “de corral”, como aquella que impone una infancia dorada, cristalina, pura y florecible. Esta idea del corral, como elemento que protege y pero también encierra, podría encontrar su correlato en el Teatro para Niños, es su constitución genérica más pura. Al respecto, se cita a Graciela Montes: “una cosa es declamar la infancia y otra muy diferente tratar con niños. Sólo cuando franqueemos nuestra relación con ellos podremos franquearnos con su literatura.” (*id*:19). Con esto, se retoma la tesis de esta investigación, bregando por un teatro que se expanda en términos de tratar concretamente con espectadores reales, no pensando en un teatro *para* la infancia, sino con ellas.

Al respecto, se comenta la investigación de Olga Grau Duhart, quien realiza experiencias de Filosofía con niños y niñas. En este sentido, aunque pedagógico, aporta a la búsqueda de amplitud de los bordes del género teatral en tanto la inclusión de las políticas de la afectividad

o proximidad. Se refiere con esto al trato concreto con el otro o la otra, es decir, dejarse afectar por la existencia del otro al punto tal que la concretud ajena constituya una nueva realidad (2011). Así, las expresiones del tipo *ser con* refieren a un modo de involucrarse relacionamente con un otro u otra que está tan instalado como uno mismo,

en una suerte de expectativa de vida en relación, en la espera de que en esa relación se genere una situación, 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 potencie. (Id: 49)

Es a destacar que este tipo de posturas da lugar a la pregunta de por qué un Teatro *para* Niños, y por qué no un Teatro *con* Niños y Niñas. Si el género, como se señaló en un principio, se constituye por su destinación, comprendida como proyectiva e ideal, un cambio en el prefijo debería cambiar las propuestas genéricas de este estilo teatral. En línea directa con las dos autoras señaladas en este apartado, se busca una relación concreta con las infancias, lejana a aquellas deducciones o visiones adultocentristas, siendo esta una manera de reformular el género teatral tanto estilística como temáticamente. La búsqueda ahora no es más hacia una infancia singular, homogénea y cristalina, sino hacia una infancia plural, infancias que permitan ampliar el espectro de posibilidades. Comprender a las infancias en su concretud implicaría comprender las verdaderas consecuencias de estas

como verdaderos actores sociales, aspectos que en el Teatro Infantil cambiarían el rango de lo conocido.

### Reflexiones en torno al género teatro para niños

Se presentó una definición de Teatro para Niños, como género teatral determinado por su carácter de destinado. A partir de poner en discusión la división productor adulto/espectador infantil, se presentaron algunos supuestos generales alrededor del género. La conclusión primaria develó que la adjetivación del teatro y su búsqueda hacia un espectador ideal en realidad se constituye a partir de supuestos, tanto por deducción como por proyección y relación con la infancia. Una vez comprendida la condición no concreta y homogénea de un teatro *pensado* para la infancia, se presentaron algunas definiciones y metodología de abordaje de la infancia. Con esto, se puso en discusión la veracidad del niño y la niña como actores sociales, principalmente por suponerse un abordaje transdisciplinar de la categoría infancia. Así, se demostró que el género Teatro para Niños está determinado por supuestos sobre la infancia que, de ponerse en discusión, podrían producir cambios rotundos en la constitución de rasgos estilísticos y temáticas abordadas.

Finalmente, a modo propositivo, se desarrolló la teoría de la proximidad, para reflexionar alrededor de un posible cambio en el rótulo del género, pensando más bien en un Teatro *con* niños y niñas. De este modo, al tomarse como referencia al momento de producción la relación directa con niños y niñas concretos, el género se vería obligadamente a repensar sus fórmulas y normas constitutivas.

Se busca entonces concientizar a productores y agentes relacionados con las infancias y el teatro sobre la importancia de buscar en las infancias mismas las formas otras de codificar el hecho teatral.

# CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

## Bibliografía

- Andruetto, M. (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*, Córdoba, Comunicarte.
- Bustelo Graffigna, E. (Septiembre-Diciembre, 2012). Notas sobre infancia y Teoría: un enfoque latinoamericano. *Salud Colectiva*. 8 (3), 287-298.
- Carli, S. (2002). “Introducción” en *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*, Buenos Aires, Miño & Dávila.
- 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*. Propuedéutica. Buenos Aires: Athuel.
- Grau, O. (2011). “Representaciones sociales de la infancia. Discursos y prácticas” en *Políticas públicas para la Infancia*, Santiago de Chile, Comisión Nacional Chilena de Cooperación con UNESCO.
- Mehl, R. (2010). *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 D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Pavez Soto, I. (2012). Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como actores sociales. *Revista de Sociología*. 27, 81-102.