

## **NOTAS**

### **NIÑOS Y ADOLESCENTES EN EL TEATRO: EL MÁS DIFÍCIL DE LOS PÚBLICOS**

**Beatriz Trastoy**

Universidad de Buenos Aires, Argentina  
btrastoy@hotmail.com

Recibido: 30/07/2018. Aceptado: 10/08/2018.

#### **Resumen**

El presente ensayo se propone presentar y discutir, sin evitar la toma de posición, los principales debates relacionados con la producción de un teatro para niños y un teatro para adolescentes, más problemático todavía que el anterior. Además, se prestará atención a las transformaciones que ha experimentado el fenómeno del circo al calor del mercado actual.

**Palabras clave:** Teatro para niños - Teatro para adolescentes - Circo - Mercado

*CHILDREN AND TEENAGERS AT THE THEATRE: THE MORE DIFFICULT AUDIENCES*

#### **Abstract**

This essay will present and discuss, without avoiding the author's position, the main debates linked with the production of a theatre for children and a theatre for teenagers, even more problematic than the former. It will also pay attention to the changes experienced by the circus under the influence of contemporary market.

**Keywords:** Theatre for Children - Theatre for Teenagers - Circus - Market

Durante el receso escolar de invierno, el considerable número de turistas que se desplazan en familia de una ciudad a otra y los muchos padres dispuestos a organizar salidas que ocupen el tiempo libre de sus hijos son el objetivo de ciertos elencos teatrales *ad hoc* que buscan complacer el gusto de público infantil (más formado por la televisión y los *video-games* que por la asistencia habitual a eventos culturales de calidad) con fórmulas reiteradas, las cuales, salvo honrosas excepciones, hacen del (*¿mal?*) llamado *teatro para niños* un producto comercial equiparable estéticamente a las hamburguesas que los pequeños espectadores degluten casi ineludiblemente después de las funciones. Pensando en este público de temporada, los empresarios teatrales suelen inspirarse en dibujos animados, en películas de probado suceso o en la transposición escénica de ciertos programas exitosos de televisión. De ello resultan meros espectáculos de ocasión centrados casi exclusivamente en el virtuosismo de cantantes y bailarines y en deslumbrantes escenografías y vestuarios, que, con pretensiones de superproducción, resultan apenas un objeto más del profuso *merchandising* que sus realizadores ponen en circulación. En este tipo de producciones, con el fin de lograr una participación puramente emocional y acrítica por parte de los pequeños espectadores, las canciones pegadizas se alternan con algún elemental paso de comedia, en el que el texto se caracteriza por el predominio de los diminutivos y las actuaciones suelen abundar en el empleo de los falsetes, como patético remedo del habla infantil. Por otra parte, aunque con más pretensiones intelectuales, el bienintencionado teatro de intención didáctica se muestra aún más ineficaz con los niños que aquel que se destina a los adultos: neutralizados los conflictos y las tensiones en historias trivialmente edulcoradas, el mensaje de gesto educativo y el afán simplificador empobrece no solo los espectáculos, sino también los materiales simbólicos que el niño puede extraer de ellos, al transmitir mensajes unívocos, en los que no hay espacio para la creación ni para la imaginación, en los que los problemas inherentes a la lucha por alcanzar la madurez, el sentido de la vida, un mayor conocimiento de sí mismo, se encuadran en el fuerte espíritu moralizado de las fábulas que simplemente consejos le ofrecen al niño sobre lo que debe hacer, en

lugar de estimularlo a la reflexión como implícita promesa de un final feliz. Esta objeción a los espectáculos de intención trivialmente didáctica no invalida, desde luego, el carácter educativo que puede (y debe) asumir un teatro pensado y realizado con respeto hacia los más pequeños. Como bien señala Lázaro Martínez (1970), la escena para niños no solo constituye una auténtica propedéutica para la educación estética, ya que los forma como futuros espectadores, sino también fortalece sus bases axiológicas, ofreciéndole al niño una escala de valores positiva para que sea capaz tomar partido ante las situaciones que se le muestran sobre el escenario. Asimismo, educa sus sentimientos al reforzar su sensibilidad y lo ayuda a configurar su imagen de la realidad al invitarlo a reflexionar sobre el equilibrio adecuado entre lo real y lo maravilloso.

Mientras que la literatura dedicada a los niños recibe el calificativo de *infantil*, los espectáculos teatrales, concebidos para un público similar suelen denominarse *para niños*. Si bien el adjetivo que modifica directamente al sustantivo en el primer caso y la construcción preposicional, en el segundo, son semánticamente equivalentes, la diferencia que el uso impone no parece ser consecuencia de azarosas combinaciones lingüísticas. En efecto, la lógica del consumo literario ofrece a sus realizadores la nada despreciable ventaja de la postergación: cuando el libro de cuentos o de poemas no es adecuado para la edad del niño puede guardarse a la espera de que su destinatario crezca y lo valore debidamente. Por el contrario, el ineludible aquí y ahora del teatro impone (casi urge) focalizar con mucha mayor precisión al potencial receptor, determinar con claridad *para quién* se hace el espectáculo.

Funciones en las primeras horas de las tardes de sábados, domingos y feriados; temáticas en las que no faltan las remisiones a los cuentos tradicionales; personajes de pelucas y trajes estrafalarios y coloridos que, muchas veces, buscan tanto remedar patéticamente a los pequeños espectadores como lograr que los mismos participen mediante gritos, pataleos o respuestas ruidosas a preguntas obvias son algunas de las condiciones de

enunciación que caracterizan al denominado teatro *para niños* y que lo diferencian bastante claramente de aquel otro teatro considerado *para adultos*. Las dudas surgen solo en el momento de elegir el espectáculo adecuado para la edad de los niños, ya que entre los tres y los diez u once años de los potenciales espectadores, los intereses, expectativas y gustos varían enormemente. Pensar al niño-espectador como una entidad homogénea es desatinado e impracticable. ¿Cómo saber cuáles son las fantasías, los gustos, las necesidades, las expectativas de cada edad, de cada sexo, de acuerdo con la pertenencia social y cultural? Y, lo peor, ¿cómo complacer a ese otro público-cautivo, el del adulto (también por demás heterogéneo) que acompaña a los niños y que es quien, en definitiva, toma por ellos la decisión de asistir o no al teatro?

Hacer un teatro *para todos*, conciliando gustos, necesidades competencias y expectativas tan diversas, como son las del público adulto y las de los niños, solo parece viable a un alto costo. Alguien debe perder y en este caso son los más pequeños, que por lo general se quedan apenas con una parte del espectáculo: para ellos son las imágenes, los movimientos, la música. En los casos más graves, estos espectáculos carecen de un sustrato narrativo que les otorgue una línea argumental más o menos discernible; no se cuenta ninguna historia en la que se plasmen las escenas deseadas y temidas del imaginario infantil; no se ofrece de forma apropiada un modelo del mundo pleno de emociones imágenes y fantasías, en el que los jóvenes espectadores puedan ordenar, con cierta coherencia, sus sentimientos complejos y ambivalentes, es decir, no hay delimitación de espacio ni de tiempo, no hay relaciones de causa y efecto, ni tampoco posibilidad de construir ámbitos simbólicos en donde la fantasía del niño pueda crear, imaginar, elaborar sus conflictos, proyectar sus deseos. El bien y el mal, lejos de ser polaridades irreductibles, se funden y confunden, desorientando a los pequeños espectadores, ya que no se les ofrecen la tranquilizadora sensación de que el mundo funciona correctamente, de que se puede vivir seguro en él porque todos los malos reciben finalmente un castigo proporcional a su perversidad. Por el contrario, los textos de estos espectáculos *para todos* suelen estar mechados

con referencias a la realidad política y social más inmediata, enviadas a los mayores como un tiro por elevación. La intención populista de hacer un teatro *para todos* (niños, adolescentes, adultos) por encima de las necesidades que imponen las edades de los distintos sectores del público, parecer ser una fórmula tan demagógica como redituable en términos de *borderreau*, mientras que el excesivo afán simplificador empobrece no solo el espectáculo, sino también los materiales simbólicos que el niño puede extraer de él. Sin necesidad de recurrir a la supuesta objetividad que brindan los estudios empíricos de recepción, la mera observación comparativa de las conductas (inquietud, fastidio, aburrimiento, deseos de huir rápidamente de la sala teatral) que asumen los niños durante y al final de muchos de estos espectáculos destinados a un espectador sin edad precisa no dejan dudas acerca del tipo de teatro que esperan y necesitan.

En relación con esta discrepancia entre expectativas, necesidades y gustos de adultos y niños, la cuestión de los temas tabú para estos últimos constituye una problemática específica que aún espera ser debidamente considerada por los especialistas en el género. En efecto, las cuestiones relacionadas con el *bullying*, las capacidades especiales, el desamor parental, el trabajo infantil, la vulnerabilidad de la indigencia y de la situación de calle de muchos pequeños, abordadas por muchos dramaturgos, fueron entusiastamente recibidas por los jóvenes espectadores, pero fuertemente rechazadas por sus acompañantes adultos, quienes, sin embargo, no parecen preocuparse de que sus hijos vean escenas de violencia frente al televisor o pasen sus horas con videojuegos en los que destruir al otro es el objetivo a alcanzar (Goldfinger, 2011).

Y los títeres y marionetas ¿son una variante escénica exclusivamente infantil? No necesariamente, ya que si bien aún sigue deleitando a los más pequeñitos, durante las últimas décadas, en nuestro medio, autores y titiriteros como Juan Enrique Acuña y Ariel Bufano, los discípulos más importantes de Javier Villafañe, permitieron a nuestros realizadores de teatro de muñecos abrir nuevas vías expresivas por las cuales canalizar sus inquietudes estéticas y experimentar no solo con las diversas técnicas,

sino con la recepción por parte del público adulto. Un ejemplo de ello lo constituye *El Periférico de Objetos*, formado por Ana Alvarado, Daniel Veronese y Emilio García Wehbi (todos integrantes del elenco de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín) quienes fundaron el teatro con objetos para adultos. Los trabajos realizados junto a Ariel Bufano y la incidencia de los textos teóricos y de los espectáculos que Tadeusz Kantor presentó en nuestro país fueron factores decisivos en la configuración de la estética del grupo que comenzó a trabajar en 1990 y llegó a alcanzar reconocimiento internacional (Trastoy y Zayas, 1996).

Adultos, por un lado, entonces, y niños, por otro. ¿Y los adolescentes? ¿Qué esperan del teatro? ¿Desean tener un espacio teatral propio o se sienten irremediadamente expulsados de las salas después de su breve (pero decisiva) experiencia como espectadores infantiles? ¿Cuál es el lugar que los realizadores teatrales les tienen reservados? Salvo en casos aislados de iniciativa personal o de temprana vocación artística, el único contacto que la mayor parte de los jóvenes parecen mantener con el teatro se da solo a través de la lectura de las obras dramáticas que los profesores de literatura de las escuelas secundarias incluyen en los programas de sus clases. Y si bien un poco es mejor que nada, el arte escénico queda así peligrosamente asociado *solo* a la palabra, ya que no forma parte de los contenidos de las asignaturas artísticas como plástica y música, ni tampoco de las que involucran lo corporal como la educación física. Prácticamente no existen propuestas escénicas capaces de captar el interés de ese sector de público tan olvidado como difícil de satisfacer y, si existieran, sus responsables se encontrarían con complicaciones relativas a las elecciones de temas y de procedimientos estéticos específicos, como también con limitaciones concernientes a las formas de difusión en las carteleras *on line* o en las de los medios gráficos. En efecto, si se los promociona entre los espectáculos *para adultos*, no asisten los niños y, seguramente, tampoco los adolescentes, poco inclinados a compartir sus salidas y sus actividades con los mayores. Por el contrario, si se los ofrece como teatro *para niños* (o eventualmente, *para jóvenes*) se corre el riesgo de contar

con la presencia de espectadores demasiado pequeños, que esperan ver en escena las tribulaciones edilicias de los tres chanchitos, o de prepúberes dispuestos a deleitarse con los primores interpretativos de alguna estrellita de su propia edad, impuesta por la televisión.

Un caso particular de propuesta escénica englobadora, adecuada para un público (digamos) *amplio*, lo constituye el circo. La carpa circense armada velozmente en algún terreno baldío de barrio, el aserrín de la pista, los carromatos de los intérpretes y los coretos que permiten sus estrafalarias transformaciones, las jaulas de los animales, las marquesinas con lucecitas de colores invitando a la función vespertina conforman una mitología que los niños urbanos hoy solo pueden llegar a conocer a través del cine o de la literatura. Los circos pequeños son apenas una presencia ocasional en los lugares de veraneo y los más prestigiosos, de proyección internacional, que visitan el país de tanto en tanto, se presentan en estadios cerrados con costosas entradas que, para comodidad del espectador, pueden ser pagadas (según publicitan los medios gráficos y visuales) con todas las tarjetas de crédito. Nuevos tiempos, nuevos estilos. El circo, desde siempre emparentado con las formas más populares del teatro argentino, no escapó a las marcas incuestionables de la estética actual: prestó a los actores las técnicas del *clown* y del acróbata, profundamente revalorizadas por los grupos surgidos a comienzos de los ochenta, pero también hizo suyos los rasgos propios de la escena contemporánea (el intercambio de lenguajes, la fusión de convenciones, el borramiento de los límites entre los géneros) y, con una pirueta, pasó de la carpa a la sala teatral. Más ganancias que pérdidas en este traslado de un espacio a otro, en la adaptación de un género al otro. Los misterios del oficio, antes heredados de padres a hijos, hoy se enseñan a grandes y chicos en escuelas de circo, que si bien disipan la mística que nimba la existencia trashumante de las familias de cirqueros, hacen accesibles las técnicas a cualquier interesado en el tema. Si en la pista del circo la yuxtaposición de los números carece de hilo argumental, el escenario que lo acoge parece exigir, en cambio, un cierto grado de coherencia narrativa. Asimismo, con la desaparición de la pista, desaparecen también la emoción

del riesgo, ese coqueteo con la muerte de trapecista y equilibristas que, en el circo tradicional, mantiene en vilo la atención e los espectadores. La arena que amortigua los golpes o que, rápidamente, puede disimular el rastro de sangre de algún artista derribado, ya no aparece necesaria. En algunos casos, la mención en el programa de mano del nombre de la compañía de seguros, que protege a intérpretes y público, vuelve apenas creíble el riesgo que, como en la carpa, no obstante subsiste. La sala teatral tranquiliza: sobre el escenario todo se lee como ficción, como artificio, como pura representación. El goce casi morboso del receptor es reemplazado así por una valoración menos emocional y más reflexiva del virtuosismo de los realizadores. Afortunadamente, el paso de la pista al escenario también suprimió la deleznable tradición de los animales amaestrados durante sádicos adiestramientos, a fin de ser mostrados luego como lamentable parodia de la condición humana. Gracias al teatro, el circo se dignifica. No obstante, una pregunta se impone: ¿a qué tipo de público están destinadas las funciones circenses, generalmente nocturnas? “Es circo para adultos”, se apresura a advertir un boletero a una familia que quiere comprar sus entradas. “¿Prohibido para menores?”, preguntan los padres desconcertados. “No; los chicos pueden entrar, pero se tiene que portar bien”. En la circunspecta sala teatral, a diferencia de la carpa, no caben los globos, los caramelos, las bolsitas de pochoclo ni el bochinche alborozado de los más pequeños. Muchas cosas se ganan, pero la algarabía se pierde. Recuperarla tal vez sea, para este nuevo circo-teatro, el próximo desafío.

El teatro destinado a los niños constituye un discurso estético peculiar, no solo por sus específicas condiciones de enunciación (funciones en las primeras horas de la tarde de los días feriados, anuncios sectorizados en las carteleras de espectáculos publicadas en diarios y revistas), sino porque, desvalorizado por la crítica y el público en general, no ha sido objeto, al menos hasta el momento, de estudios capaces de conceptualizarlo a la luz de las teorías aplicadas a otros aspectos del arte escénico. En efecto, aún resta establecer si el llamado *teatro para niños* constituye realmente un género en sí mismo, y, de

ser así, determinar cuáles son las convenciones que lo particularizan y lo diferencian.

Creemos que puede existir (¿por qué no?) un teatro para niños, púberes y adolescentes hecho con la seriedad y el riesgo que supone todo compromiso ético, ya que tratándose de ellos, los mensajes transmitidos se vuelven un aspecto que debe ser considerado con responsabilidad. Es necesario explicar a los pequeños espectadores con sencillez, pero sin ñoñerías, que solo luchando por el bien, el amor triunfa, el orden se restablece y la felicidad termina siendo el mejor de los premios. No resulta ocioso recordarles a los jóvenes (y seguramente, a muchos adultos también) que las leyes no son meras sugerencias, sino obligaciones a cumplir, porque solo de ese modo se vive en paz; que nuestro mundo está seriamente amenazado por nosotros mismos y que, quizás, la peor de todas esas amenazas sea resignarse a ser parte de una sociedad en donde no prevalezcan los derechos humanos, la justicia, la solidaridad y el respeto por las diferencias.

### **Bibliografía**

Goldfinger, Evelyn (2011). "Temas tabú en el teatro para niños: entre la teoría y la práctica". *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, n. 9, octubre. 105-120. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/temas-tabu-en-el-teatro-para-ninos-entre-la-teoria-y-la-practica/>

Lázaro Martínez, Ángel (1970). "Aspectos educativos del teatro infantil. *Revista Española de Pedagogía*, vol. XXVIII, n. 111. 183-195. Disponible en: <https://revistadepedagogia.org/xxviii/no-110/aspectos-educativos-del-teatro-infantil/101400051692/>

Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Zayas de Lima, Perla (1990). *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.