

Siglo XX

Siglo XX pretende rescatar textos que nos parecen valiosos y que pertenecen a un pasado no tan lejano.

Porque muchas cosas ya han sido dichas y volver la mirada hacia ellas es una manera de reconocer su actualidad y homenajear a sus creadores, intelectuales inconformistas con su tiempo, que supieron mirar más allá de las caducas ideas del momento.

El problema de la literatura en el teatro

¿Qué se ha entendido por teatro infantil? ¿El que escriben los grandes para que los representen los niños; el que se escribe, adapta o ajusta a los niños, pero que lo representan actores adultos profesionales, o el que crea el propio niño y él mismo lo representa? Otra cosa todavía, como consecuencia: ¿el teatro infantil debe ser representado por profesionales o por niños? ¿Qué lugar ocupa en la educación estética este instrumento –si le acepta como válido– en especial en cuanto a las dramatizaciones que se realizan en la escuela?

Como vemos, más allá en la satírica, cuanto exacta, definición de Martínez Estrada, que he leído sobre este problema: “puede afirmarse que en términos generales, por teatro infantil se ha entendido una clase de espectáculos de costo muy módico que no interesan a los mayores... ni a los niños” (1); más allá de este pretendido teatro infantil de “mediocridad presuntuosa, que quiere disimular su ineptitud con el pretexto de lo infantil: teatro pueril, no infantil”, producto de escritores sin conciencia, que faltos de imaginación y expresión para interesar a los adultos, han creído conquis-

tar a los niños –las eternas víctimas de toda expresión frustrada...–; más allá de éste, decimos, existe una expresión teatral que trata de cumplir una función educadora: quiere dirigirse, a la vez que a sus sentimientos, a su corazón y utilizar en su propósito todos los elementos capaces de despertar las más diversas sensaciones. Quiere decir novedades a su imaginación y aclarar realidades a su mente. Y es –en general, aún no es– o quiere ser un teatro que no se parezca al adulto y esto es importante.

No se trata de una miniatura del teatro para adultos, tampoco de representaciones esporádicas, de tentativas más o menos felices o de improvisaciones afortunadas, se dice a este respecto comentando el más grande y lógico intento de teatro infantil que se ha hecho en el mundo. No. “El teatro para niños, es, ante todo, un “teatro” en la más compleja acepción de la palabra. Es decir, que tiene una fisonomía propia, caracteres peculiares perfectamente definidos,

un repertorio especial que abarca los más diversos géneros: drama, comedia, farsa, ópera, comedia musical, “ballet”, espectáculos mixtos deportivos y una legión de actores profesionales formados y educados para interpretar ese nuevo género que, por su índole especial, requiere artistas de una gran flexibilidad y que posean las más diversas aptitudes y dones artísticos” (2).

No podía ser de otro modo. De la misma forma que los demás aspectos literarios, también a esta expresión le cabe los calificativos que a aquéllas, y también a sus escritores, la advertencia de que en ella no es lo fácil ni lo ñoño el atributo

del éxito: es expresión inasequible a la mediocridad y ordinariez por las dificultades que habrá que vencer en la complejidad de su estructura. Cuando, como en los otros casos que vimos, no han sido esos rasgos los que lo han caracterizado, ha sido el tono moralista quien lo ha ahogado; ése del apologista resumidor de consignas finales –la opción que se indica–, todo lo cual nos demuestra cuán lejos se ha estado de lo que es o debe ser este instrumento de goce y aprendizaje.

“(...) existe una expresión teatral que trata de cumplir una función educadora: quiere dirigirse, a la vez que a sus sentimientos, a su corazón y utilizar en su propósito todos los elementos capaces de despertar las más diversas sensaciones”



Rosa M. Curto. *Fiestas infantiles*. Molino, 2003

En consecuencia, aceptada su complejidad, lo primero es dilucidar las zonas: una cosa es el teatro para los niños hecho por profesionales, otra la dramatización escolar realizada por los niños, y una tercera la expresión creadora teatral de los niños. En el primer caso, es el gran teatro a que hace referencia de la Vega en el párrafo anterior y sobre cuyos lineamientos volveremos a insistir por creer que es fundamental. En el segundo, no es más que la interpretación por los niños, la vivencia total de un texto que ya ofrece cierta movilidad en su desarrollo y el aprovechamiento de determinadas aptitudes que ofrecen al niño. Y en el tercero, es la expresión creadora infantil conjuncionada en varios elementos, como la palabra, el color y la forma, el ritmo, etcétera. Es la etapa que se debe conseguir partiendo justamente de los juegos infantiles.

Teatro adaptado al niño y no adaptación del niño al teatro

De acuerdo con nuestros conceptos anteriores en este proceso de elaboración de materiales, científicamente el teatro también ha de ajustarse al niño y no el niño al teatro, como ha sido el criterio corriente, que, para este aspecto, en verdad, parece que la psicología no hubiera caminado ni un paso. La afirmación de tal necesidad, supone la existencia de un teatro más serio de lo que se cree; entraña un teatro revisado y ajustado en sus lineamientos más íntimos. Si un teatro para adultos no tiene por qué preocuparse de la edad de sus espectadores, en cambio en uno para niños debe ser problema capital, criterio que reafirma Natalia Satz, la creadora del teatro soviético para niños y cuyos lineamientos –aunque cada vez más ajustados en su funcionalidad– son los que sigue en la actualidad este teatro en la URSS, y cuya importancia es harto elocuente. “Nuestros espectáculos varían según la edad de los niños: seis, diez, catorce, hasta quince años, dice. En la actualidad, se escriben obras para los niños de los tres primeros cursos escolares (de 7 a 9 años); para los de los cursos hasta 7º año (8, 9 y 10 años) con los cuales termina su ‘Escuela Normal’, es decir, primaria y secundaria juntas. Para el primer grupo, que corresponde a algo más que a la primera infancia, se dan obras de carácter fantasista, a fin de contemplar y colaborar en el desenvolvimiento de su fabulación e imaginación, y se apela generalmente a la leyenda y al folklore popular; la segunda etapa trata de satisfacer la apetencia del niño en cuanto al mundo real y las relaciones de conocimiento, a raíz de la evolución de su inteligencia. Y en el tercer ciclo, un teatro que responda amplia y generosamente a los mejores sentimientos morales sociales que se desarrollan en el

joven adolescente”. “La capacidad de recepción de los niños –agrega Satz– se estudia de la manera más minuciosa por el servicio pedagógico que forma parte del personal de nuestros teatros y que cuenta con eminentes psicólogos, como el profesor Arpine, consejero especial del teatro que yo dirijo” (3).

Quiere decir, pues, que un teatro que pretende acomodarse a la psique infantil, ha de poseer una base científica que facilite la representación haciéndola positiva, accesible a la mentalidad de los niños. Para ello, quienes usan de todos los procedimientos de captación, no descuidan ni un aspecto: el estudio de la reacción de los espectadores en la sala durante el espectáculo; el análisis de los comentarios que los niños realizan en sus cartas y dibujos acerca de las representaciones; las impresiones que producen los espectáculos en las diversas individualidades infantiles, entre varones y niñas, entre grandes y pequeños, en las diversas conductas frente a la exhibición, etcétera. No escapa a los especialistas atentos ninguna forma crítica que parta de los pequeños espectadores. De la misma manera se ha de ajustar, de acuerdo con las etapas de su desenvolvimiento, más que el desarrollo escénico en sí, el propio clima del teatro.

Sabemos por otra parte, lo hemos experimentado, que el niño espectador quiere saber qué cosa pasa en escena; “quiere comprender, quiere seguir la continuidad de la acción, vivirla con los personajes”, reafirma Natalia Satz. El niño debe comprender, y agregamos con Martínez Estrada: tras la simple acción dramática debe columbrar una posibilidad de belleza, de orden, de justicia, que encienda en él una preocupación inevitable o, por lo menos, una disposición hacia los juicios de valor; debe ser un alimento para toda su psique y deben ser colaboradores el color, la música, la luz, las formas, todos los recursos escénicos, en fin, que son “el vehículo de las ideas del



Satomi Ichikawa. *Tanya entre bastidores*. Serres, 2003

espectáculo” (4). Con ello se conseguirá que sus sentidos no solamente vivan ese sentido de maravillosa transformación, sino que, saliendo del teatro, señala como preocupación Satz, conserven parte de su beneficio, aprovechen de ese estimulante recibido. “La obra teatral debe suscitar en ellos el deseo de vencer y sobrepasar en la realidad lo que los héroes vencen y dominan en la acción escénica. Cada espectáculo debe ser suficientemente complicado para interesarles...”. Es decir que debe obligarlos a entrar en el asunto por una atención fija en algo cautivante; debe, en una palabra, ser tan interesante, que guste también al adulto, como piensa el escritor argentino. Se entiende: dicho teatro, instrumento valioso, es “un auxiliar del trabajo individual de cada espectáculo porque tiene por misión, sobre todo cuando él es entendido así, no la de formar “observadores”, sino la de formar “campeones y constructores” (5).

La escala empieza en los títeres

Sin duda los conocidos títeres (el muñeco movido con los dedos) y las marionetas (movidas con hilos), tan amigos del niño, desempeñan un importante papel en su función de introducir a los pequeños en la complejidad de la escenificación. Ellos son el principio del teatro. Y lo son porque el títere es un juguete. Por esa misma razón el niño gusta del circo, porque le ofrece muchos juguetes y animales. Ambos son los elementos de su mayor intimidad, pero el juguete es parte de su propia vida, lleva algo de su yo, realiza en la etapa del animismo difuso, lo que Piaget llama “introyección”, es decir, esa tendencia egocéntrica a creer que todo gravita alrededor de nosotros y consiste en comunicar a las cosas los poderes propios para obedecernos, o, si se presenta la ocasión, resistirnos (6). De ese modo, cuando el niño es quien lo concibe y lo saca del anonimato de “cosa” en sí, el juguete consume su actividad, o mejor, resume esta actividad. De aquí la importancia que existe de no olvidar estas experiencias para la estructuración de su teatro. En él deben caber todos los elementos de su intimidad y primero que nadie éste, el simple títere, el juguete en el que el niño va a vivir la experiencia humana próxima. Por otra parte, en este primer paso, el propósito del títere es excelentemente caricaturesco, de simple diversión. Su intención no va más lejos por eso ni siquiera ha tratado de vencer las dificultades técnicas que se le han presentado. La síntesis de este teatro está todavía en la simplicidad del asunto, en la esquematización del muñeco y en el golpe con el mazo que es, en definitiva, su símbolo. Ni los mismos geniales títeres de Obrazsov, con su perfección inquietante o las marionetas checas de Trnka o las de Podrecca, de complejo sistema y enloquecedora

belleza y humanismo, se han preocupado por ir más lejos, que los simples muñecos del argentino Javier Villafañe, de *La Andariega*, con su *Caballero de la mano de fuego*, al parecer un camino detenido por la inconsecuencia del poeta con sus muñecos, o los numerosos que ha creado mi hijo Gustavo, maestro y titiritero de alma. Hemos visto en una excelente escuela argentina preparar una serie de piezas, cuentos, romances con un sentido un poco más profundo que la simple caricatura: me refiero a la escuela de las hermanas Cossettini de Rosario de Santa Fe (7). Yo mismo pensaba ofrecerles escenas de *Martin Fierro* que me parecen extraordinarias para su escenificación y que ellas lo han hecho con gran acierto haciendo que los propios niños crearan los muñecos.

Luego de este primer paso (los títeres gustan a todos los niños), en algunos países, con ellos mismos, se ha tratado de alcanzar con el “Guiñol” en su puro sentido, algo más que esta simple diversión. Obrazsov ha trascendido esta etapa haciendo intervenir los sentimientos y alcanzando con ellos un clima de verdadera emoción. El artista ruso es el creador y fabricante de sus muñecos y el escritor de las letras siempre originales y minuciosamente escritas. Cada piecita, pequeñas obras maestras, le lleva meses de prolija preparación, meses para unos breves minutos... de alegría de los niños en su *Teatro Central del Estado de Muñecas*, de Moscú.

Hemos visto su teatro y conversado con Obrazsov, y no creemos que nada (ni el teatro humano) pueda superar la labor representativa de sus muñecos. Obrazsov opina que un espectáculo para el niño “no debe ser puramente imaginativo, al contrario, hay que partir de una firme base de realidad para mejor desplegar las alas de la fantasía”, lo que no hace sino ratificar nuestras anteriores aseveraciones generales. Pero su fantasía no se detiene luego. La pieza que vimos, de contenido imaginativo, en torno a brujos y brujas y una belleza amada por un príncipe, era una síntesis de realidad y fantasía, de verdad y sueño conmovedores. La duración del drama es de tres actos, de media hora cada uno y la intensidad y belleza del desarrollo, subyugantes (...).

Algunos aspectos esenciales de un teatro infantil

Aparte de estos que hemos venido estudiando, el teatro infantil, sea ya como “un gran juguete de mucho valor que acciona; bien constituido, artístico, exigente” (8) o ya como un instrumento complejo en el que se aúnan los valores literarios, plásticos y musicales, en cualquiera de los casos, ha de ser el instrumento expresivo más delicado para los sentidos del niño. Por lo mismo debe ser atendido y trabajado

por una serie de especialistas, tal como nos afirma Natalia Sätz que sucede con el que dirigía en su país. Todos los que colaboran: dramaturgos, compositores, pintores, actores, además de tener conocimientos psicológicos, saben lo que al niño le gusta, cómo cautivar su atención, el modo de impresionarlo (9). Como expresión, ha de traducir todo aquello que no tenga complicaciones intelectuales puras, lógicas o técnicas, y sí como en los mejores cuentos, cuando se inspire en la realidad o surja de ella, aunque presente, como muy bien dice Martínez Estrada, todas las variantes fantásticas que se quiera, pues ya vimos hasta qué punto lo absurdo forma en la raíz de su psique. Y todo ello dicho en forma artística, y cuanto más depurado mejor. “El temor de que el niño no alcance lo verdaderamente artístico, a lo que es de genuina cepa artística, a lo bien hecho, bien elaborado, interesante, es un prejuicio de superficialidad, explicable por la indiferencia y por la miopía con que hasta ahora se han planteado todos los problemas que conciernen a la psique del niño” (10). Lo real y humano, pues, no deben estar proscritos de su gusto. Ni siquiera las emociones fuertes, esas que existen en el *leit-motiv* de nuestro vivir. No existe peligro que

conturbe negativamente su alma; mas la perturbará el engaño de la cosa falsa. Sin embargo, el problema del realismo humano en el teatro infantil, insiste el autor citado, tiene que radicar en otro aspecto de la realidad; en lo

natural, dando a esta palabra la acepción de lo que se da ciertamente en el mundo; de lo que forma el diagrama de la naturaleza y, agregamos, el conflicto de las relaciones sociales. Esto puede sublimarse, puede convertirse en fantasía hasta lo absurdo, pero siempre con un contenido que irrumpa del fondo de la realidad y no de la mentira. No se puede ni se debe arrancar al niño de su mundo, pero hay que enriquecerse lo más que se pueda. “Y hay que construir, como él construye; no llevar lo adulto a la acción ni al diálogo; llevar la acción, el diálogo y todo a ese esquema; que sean simples accesorios de que el autor se valga para representar lo que es infantil sublimado sin salir de lo infantil” (11).

En cuanto a las obras, que han de ser múltiples para que las representaciones ofrezcan los más variados caracteres posible, abarcarán, según la clasificación de este autor, que nos parece muy completa, lo siguiente:

- I. Obras compuestas para su representación.
- II. Adaptación de cuentos célebres, etcétera.
- III. Cinematógrafo.
- IV. Prestidigitación.

V. Música y baile (“ballet”, comedias musicales, etcétera).

VI. Circo: acrobacia, animales amaestrados.

VII. Pantomimas.

VIII. Grotescos (parodias, historietas en acción, etcétera).

IX. Títeres (comprenderá la acción muda o musical de los actores).

La coreografía deberá completar magníficamente la parte literaria, enriqueciendo el clima que crea el lenguaje con su color y su forma.

En cuanto a las dramatizaciones, una de las formas de expresión creadora del niño, íntimamente relacionada con todos los demás aspectos estéticos y con su propia vida (el niño es magnífico actor y este juego es parte de los más importantes, de los ejercicios preparatorios), es necesario utilizarlas muy hábil y completamente. Con ellas se pueden obtener nuevos matices en el aprendizaje. Los cuentos, leyendas, romances, escenas, etcétera, a dramatizarse de lo que hay ejemplos en muchos libros corrientes deben ser cuidadosamente elegidos en su tema, bien ajustados en sus diálogos, precisos en su argumento, y si es posible eficientemente completados con plástica y

música. El antecedente concreto del juego, tan natural, debe ser aprovechado para tal efecto, sobre todo si nos damos cuenta de que el niño pasa insensiblemente del juego a la dramatización. Los niños no deben sentirse

nunca actores, y los papeles que se les asignen han de variar, aunque siempre se han de aprovechar las condiciones naturales de cada uno. Y este trabajo, como el de toda verdadera cultura que se realice, mediante la expresión, siempre ha de estar perfectamente engranado al resto de la labor escolar, ha de formar un todo orgánico y vivo. ☺

Jesualdo

Tomado de: *La literatura infantil. Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*. Buenos Aires: Losada, 1938.

Notas

- (1) Ezequiel Martínez Estrada. Teatro infantil. *Boletín de la Universidad de La Plata*, tomo XIX. 1935, n° 1, p. 150.
- (2) A. Gómez de la Vega. *El teatro en la U.R.S.S.* México, 1938, p. 114.
- (3) Ob. cit., p. 116.
- (4) Martínez Estrada, ob. cit., p. 151.
- (5) Gómez de la Vega, ob. cit., p. 118.
- (6) Jean Piaget: *La representación del mundo en el niño*. Madrid: 1933.
- (7) Olga Cossettini. *La Escuela viva*. Buenos Aires: Losada, 1942, pp. 116 y sig.
- (8) Martínez Estrada, ob. cit., p. 152.
- (9) Gómez de la Vega, ob. cit., p. 119.
- (10) Martínez Estrada, ob. cit., p. 153.
- (11) Martínez Estrada, ob. cit., pp. 153-154.