

señala

epción e

nta más b

En

confor

en torno al

# teatro infantil

Muchos intelectuales y, lo que es más grave, también muchos hombres de teatro consideran que el tema del teatro infantil carece de la importancia cultural y social suficiente para ser motivo de alguna preocupación seria. Creencia que, cómodamente instalada en sus conciencias, está sólidamente respaldada por una organización social de la práctica teatral donde el espacio cultural reservado al creador o receptor infantil es mínimo.

En el movimiento teatral chileno, el teatro infantil ha ocupado siempre un lugar menos que secundario. Históricamente no se ha producido en este campo el desarrollo estable de una actividad, sostenida por una política estatal o por alguna organización semi - privada o privada.

La producción teatral infantil ha surgido como un subproducto, personal o circunstancial, de lo que se considera la actividad teatral "verdadera"; siendo ella el resultado ya sea del interés permanente y la constante motivación de algunos hombres de teatro aislados, ya sea del estrechamiento de las posibilidades sociales de hacer "teatro para adultos"; lo que desvía al campo del teatro infantil a algunos teatristas que buscan en él una forma de sobrevivencia.

Como consecuencia de esta desvalorización, ideológica y práctica, el actor que hace teatro para niños concibe esta actividad como una forma subsidiaria de trabajo, en la cual no encuentra la posibilidad de un logro creativo. Por lo tanto, la acepta sólo en función de una ventaja económica, restándole la seriedad de una tarea realmente artística. Dando origen y sosteniendo esta actitud está el hecho que gran parte del teatro infantil es llevado a cabo por pequeños grupos cuyas posibilidades de trabajos residen en el contrato con algún empresario, dueño de restaurant o café, deseoso de atraer por este medio una clientela de padres - hijos, necesitados de dejar transcurrir un domingo, o en la fiesta de cumpleaños de algún niño rico que se debe amenizar por una renta no muy jugosa.

Dadas estas condiciones de producción las obras resultantes son concordantes, en sus temáticas, con un sistema que las transforma en mercancías. Gran parte de los héroes que constituyen el mundo drámatico ofrecido a los niños son los héroes de la TV y los "comics" que no entran al teatro para ser desmitificados, sino para utilizar y reforzar su poder vendedor. También se mantienen los viejos personajes de los cuentos infantiles que realizan sus desgastados ritos maniqueos sin que a través de ellos se enseñe a descubrir y leer un mundo cada vez más complejo.

Sin embargo, dentro de este panorama de un teatro infantil desvalorizado por muchos hombres de Teatro y por la sociedad, se han producido en Chile algunas obras y montajes donde el ejercicio teatral y artístico se mantiene con la misma seriedad que el que se aplica a una obra para "mayores". Producciones que encarnan una posición artística distinta, donde la excelencia del producto no está determinada por la excelencia atribuida al receptor y en la cual el arte "infantil" (o también "poblacional" o "popular") no ocupa el lugar de un arte inferior.

Jorge Díaz y Mónica Echeverría son dos personas de teatro que han hecho una importante labor dentro del teatro infantil en Chile. A través de los artículos que se presentan en esta revista, ellos plantean algunos puntos de vista respecto a esta actividad. Concepciones que a nuestro juicio tienden a enriquecer la comprensión de una problemática que, en forma tentativa y muy general, hemos presentado.

Jorge Díaz estudió en la Escuela de Teatro de la UC (Universidad Católica) durante 4 años (1951 - 55). Fue uno de los fundadores de ICTUS y su presidente durante dos períodos. En el teatro ICTUS hizo de todo: actor (Asesinato en la Catedral, obras infantiles), escenógrafo y, sobretodo, autor (Un hombre llamado Isla, El cepillo de dientes, Requiem para un Girasol, El lugar donde mueren los mamíferos, Introducción al elefante y otras zoologías).

También participó activamente en el Departamento de Teatro Infantil como escenógrafo, diseñador de vestuario, actor y autor: (Serapio y verbabuena, y Chumingo y el pirata de lata en cooperación con Mónica Echeverría.) En 1965 parte a Madrid en donde se radica. Dirige el grupo Trabalenguas que recorre pueblos y ciudades dando obras para niños.

Algunas de sus obras: Santiago de Chile 1963 "Chumingo y el pirata de lata" de Pepe Abedul. Escrita en colaboración con Mónica Echeverría 1964 "Serapio y Yerbabuena" 1964 "La mala nochebuena de don etcetera" 1964 "La mala nochebuena de don etcetera" Santiago de Chile 1970 "Cusa ángeles ladrones" Madrid 1972 "El pirata de hojalata". 1973 "Rascatripa" Premio "Ciudad de Barcelona" de Teatro Infantil. 1974 "La barraca de jipi - japa". 1975 "Cuentos para armar entre todos". 1976 "Rinconete y Cortadillo". Libre adaptación de la novela de Cervantes. 1977 "La ciudad que tiene la cara sucia" 1978 "El generalito".

### HACIA UN NUEVO TEATRO INFANTIL

Si damos una mirada al acontecer teatral de algunos grandes "centros culturales" del Mundo Occidental, nos encontraremos con un coro de voces proclamando la crisis del Teatro. Se ha dicho, y aún se sigue diciendo, que el Teatro no puede entrar a competir con los medios de comunicación masiva, y en el concepto competir está la clave del punto de vista que se ha tomado para dicha aseveración. Competir significa entrar al mercado de la producción del espectáculo y tratar de lograr un producto que venda más, involucrando el problema del capital invertido y las ganancias obtenidas que, en este caso particular, se expresan en términos de público.

Y ¿qué sucede con el Teatro para niños?. Aqui la crisis parece arrastrarse desde hace ya mucho tiempo pues no sería una actividad ni artística ni económicamente rentable. Y, sin embargo, hay compañías del más alto nivel artístico, abiertas a la experimentación, a la adaptación y recreación de los clásicos. Un ejemplo típico de esta categoría ha sido el grupo Jiry Wolker de Praga.

En el Congreso de Teatro Infantil celebrado hace poco en Canadá pudo verse que hay muchas companías teatrales dedicadas a montar espectáculos para niños, pero sólo pocas se salvan de los criterios anticuados o, lo que es peor, de la maquinaria capitalista que se preocupa de mentalizar convenientemente a los futuros adultos de la Sociedad de Consumo.

Las revistas para niños, la radio, la televisión, el cine y la propaganda en todas sus formas imaginables están dirigidos a grabar en el inconsciente del público infantil y juvenil, necesidades que los transformarán en alienados robots programados para comprar felicidad por medio de determinadas bebidas, vestuario, juguetes, etc., etc. Y estos serán los alienados adultos que continuarán comprando su felicidad, o no pudiendo comprarla, según su estrato socioeconómico, con juguetes de mayor valor que le aportarán mayor ganancia a las productoras Multinacionales.

## TEATRO INFANTIL: TEATRO A SECAS

En 1960 yo vivía en Santiago de Chile. No iba al teatro, exactamente igual que ahora mismo (el teatro me resulta penoso, vergonzante). No había visto jamás una función de teatro para niños. Estaba absolutamente convencido que para escribir para los niños había que reunir dos condiciones: 1º Odiar a los niños y 2º Ser empalagosamente estúpido. Entonces conocí a Mónica Echeverría. Mónica no odiaba a los niños, se divertía, sabía reir con ellos. Y no era estúpida, aunque le importaba un pito parecer o no inteligente. Ella me hizo escribir teatro para los niños y aprender a reirme y hacer morisquetas.





Hoy el teatro me sigue pareciendo triste y sigo sin pisar una sala, pero he cambiado de manera de pensar en algunas cosas. Creo que los niños son unos seres completos, complejos y mucho más maduros que los adultos. También pienso que los niños son sádicos, agresivos, implacables, desorbitados y, a veces, siniestros, aunque, personalmente, considero que ser agresivo, sádico y desorbitado es una forma maravillosa de vivir, la más humana. Ese es el meollo: los niños me parecen seres humanos. . . y punto. Por eso, el teatro para niños me parece teatro a secas. Todas las formas de hacer teatro que ambicioné realizar para adultos (sesudas obras críticas) y que se frustraron sistemáticamente, las conseguí con los niños.

El teatro para niños es el mejor teatro, el único auténtico, el único que no me parece penoso ni vergonzante, porque es un "hapening" irrepetible, evento único y efímero en el cual el público decide, cambia, paraliza o trastorna los esquemas previstos. El teatro para niños es el único teatro que considero realmente subversivo e inconformista, por eso el teatro para niños es simplemente "buen teatro". Ese buen teatro no es ni más ni menos que la "fiesta colectiva", cambiar el argumento sobre la marcha cuando se tercia, es armar la casa de putas constantemente, es mearse en las butacas y comer semillas de girasol, es transformar hasta a los acomodadores en protagonistas quitándoles sus ridículos uniformes entorchados, es sentirse transportado mágicamente, pero al mismo tiempo, tener la conciencia de que se trata de un juego y que puedes tirar del pelo a tu vecina, es crear, inventar palabras, gestos, formas nuevas al mismo tiempo que le das una patada en las canillas al actor que pasa cerca tuyo. Es el teatro - asamblea, el teatro - inexpresable, el teatro - irrepetible.

La dulzura de la infancia, la poesía de la infancia, la ternura y la ingenuidad de los niños son mitos nauseabundos que se inventaron los reprimidos que tienen miedo del mundo primitivo de los niños. La realidad es mucho más fascinante. Los niños se mueven en un mundo inédito, propio, jugando con sus fuertes instintos, sus grandes pasiones, tensiones relampaqueantes, agresiones sexuales y violencias vitales. El mundo de los niños es una selva virgen llena de apasionantes, pero peligrosos depredadores. El niño se mueve en esa selva virgen con la intensidad, la plenitud y la alegría de sentirse vivo.

El teatro de los adultos es como los adultos: chato, gris, alienado, decadente. . . penoso.

Hay cuatro aspectos que me atraen en el teatro en general (en el teatro a secas) y que solamente los encuentros desarrollados en el teatro infantil:

10) Expresión de la sensualidad, libre educación de los sentidos, toma de conciencia de tu propio cuerpo y del cuerpo de los que te rodean. A los niños les gusta tocar y toquetearse. El teatro debe ser un sobeo colectivo.

20) El delirio, la imaginación, la fantasía como forma de lenguaje y de conocimiento: descubrir las cosas bajo los focos del teatro y darles nombres nuevos.

30) Subversión de la realidad, primero a través de la aprehensión de esa realidad y luego haciéndola saltar en pedazos, dinamitando los esquemas.

40) Participación física, emocional y lúdica. El espacio teatral pierde sus límites y puede llegar hasta la calle. Los niños continúan la función en la que han participado hasta su casa, hasta su cama.

Acción, ficción, interacción, argumento, didactismo, todo vuela por los aires, se hace mil pedazos sumergido en el clima lúdico. Todos son protagonistas, todos son actores y al mismo tiempo, público y finísimos críticos de sí mismos y de los demás.

Así como el teatro de las salas aterciopeladas a la italiana está en decadencia completa, el buen teatro (el teatro a secas) encontró ya su camino en los tinglados itinerantes, improvisados, en medio de una asambea popular y vociferante. Los niños habían encontrado esas fórmulas estéticas ya hace mucho tiempo, en el circo, en los feriantes, en los payasos, en los corros de los patios de juego, en la oscuridad de sus habitaciones, cuando los padres creen que sus hijos duermen y lo que están haciendo realmente es recrear el mundo y haciendo dialogar las sombras fugaces.

Hacer teatro infantil es simplemente hacer teatro, sólo que el único, el mejor teatro, por lo menos el único del que no termino avergonzándome.

Si en Chile aprendí con Mónica Echeverría a hacerle morisquetas a los niños en el Teatro ICTUS, en España aprendí el duro y dulce oficio de titíritero, feriante, cómico de la lengua y comediante transhumante. Con ellos patée todos los caminos de España buscando a los niños, queriéndoles y detestándolos. Mi emocionado agradecimiento fraternal a ellos, "Los Trabalenguas": Amparito López Baeza, argentina nacida en Valencia, Julio Fischtel, chileno con nostalgias de Ucrania, Pedro Meyer a cuyo abuelo le llamaban el Mordetetes y Pedro Muñoz que oculta su ternura tras la máscara del pirata de hojalata.

Mónica Echeverría, hizo sus estudios de Pedagogía en Castellano en la Universidad de Chile, de donde egresó en 1949. Durante sus años de estudiante conoció a Pedro Orthous y participó con él en algunas obras en el Pedagógico y más adelante, como comparsa en El Licenciado Pathelin. Ingresó al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, como alumna de Arte Dramático en 1951, egresando en 1955. Por esta misma fecha, junto con otros egresados y profesores del Teatro de Ensayo, fundó el Teatro Ictus, del cual fue directora algunos años. En el año 1962 organizó el departamento de Teatro Infantil de dicho teatro.

Obras de teatro que ha dirigido: "La princesa Aoi", "El Montacarga", "Las Dactilógrafas", "El gallo Quiquirico", "Chumingo y el Pirata de Lata", "Nuevas aventuras de Quiquirico", "El círculo Encantado", "Guatapique".

Estos últimos años en Inglaterra participó en la creción colectiva: "Cry yet sing my people" que se dió en varias universidades y sindicatos ingleses.

### POR QUE EL TEATRO INFANTIL

Se trata de un arte menor, si es que podemos llamarlo arte, digamosle con más propiedad simplemente "menor". Nadie parece interesarse por este "menor". Y en el sueño de ningún adolescente surge el ser autor de teatro, ni cuentista, ni siguiera maestro infantil.

Pero, λy "Alicia en el país de las maravillas", y "Platero y Yo", y "El Principito". Alicia, precursora del surrealismo, Platero, el burrito que el poeta pidió prestado a su infancia para producir las más bellas imágenes y el Princi-

pito que habla y sueña y todo lo sugiere sin explicarlo.

En el mundo actual del dios todopoderoso de la técnica, la poesía, la novela, el teatro —tal como se dieron por siglos— pierde vigencia. Y aunque el escritor se esfuerza por asimilar el mundo de la máquina, ésta le lleva demasiada ventaja y por ahora lo contempla con desprecio desde su ojo televisivo. No te necesitamos, parece expresarle, y continúa creciendo y multiplicándose. A veces pide su ayuda al pintor o al músico, pero rara vez se sirve del escritor. Y la gente lee cada día menos, habla lo estrictamente necesario, va poco al cine, al teatro casi nunca.

¿Qué puede hace el escritor para remediar su agonía y demostrar su vigencia? ¿Qué debe hacer el teatro? Hace años leí unas declaraciones de lonesco. "Siento —dice— que en el teatro los actores deberán de pronto no sólo imaginar, sino que vivir lo que imaginan y entonces provocarán acontecimientos y hechos imprevisibles para ellos mismos y para los espectadores. Y este hecho llevado a su límite hará que los espectadores sean todos autores".

Pensé, entonces, que sin saberlo, en mi pequeno teatro infantil de hace algunos anos, al sentarme junto a los niños en la platea y formar parte de ellos, al dialogar y esperar sus respuestas, al pedirles sus opiniones, al improvisar en una población un escenario, al jugar el gran juego de la imaginación imprevisible con mis niños interlocutores, se había producido esa comunión que exigía lonesco para el teatro actual. El teatro griego lo tuvo, el de los autos y misterios lo vivieron y después durante los siglos del realismo y prepotencia del hombre positivista se perdió. Y, entonces, la técnica —inventaba por el— se lo comió. Y allí continuaron la mayoría de los teatros con sus salas semi vacías, pidlendo a gritos autores, cada día más escasos, con su función fría e intelectual y su barrera insalváble entre obra y público. Pero comentelones y butacas y escenario para tratar de ganarse nuevamente a ese público indiferente. Y se volvió a la infancia, al juego, a los juglares, a los autores anónimos. Se produjo la creación colectiva entre los actores y el público y todos juntos produjeron el espectáculo. Se regresó a la ceremonia, a la misa —único teatro que a pesar de su altar y cura de espaldas—comprendió que debía cambiar para que sus feligreses se hicieran partícipes y se produjera la comunión. Y el teatro infantil, que antes del teatro de adulto, había roto con lo tradicional, pasó a ser pionero y rescató al dramaturgo de su muerte eminente. Pero pocos se dan por entendidos y continúan llamándonos "poca cosa", "menores".

# LA MEZCLA DE GENEROS, EL LENGUAJE, LA RISA

El escritor actual escapa a la calificación. Es a ratos poetas, otras narrador, aparece comprometido en la lucha social y se expresa por el mundo onírico o de lo abstracto y se hunde en el simbolismo o en el expresionismo. Es barroco, romántico y realista. Las reglas de puntuación y sintaxis ya no existen, él inventa otras. Y el poeta es también





novelista y dramaturgo. Todo y nada a la vez. Ante esa libertad el dramaturgo debiera sentirse rico y salir al combate sirviéndose de todas esas armas y muchas más, pues también se le ofrece la música, la danza, el color. Pero esa riqueza de medios y esa libertad parecen asostar al dramaturgo de hoy. Posee mucho y no sabe cómo utilizarlo.

El mundo infantil no tiene límites en su imaginación, las situaciones más irreales, los personajes más absurdos, el lenguaje de sonidos que salta las barreras idiomáticas es comprendido por los niños. Es verdad que exige ciertas normas: argumento sencillo, sintaxis simple, situaciones claras. Pero estas normas no son las que limitan al escritor actual, muy por el contrario: Becket, lonesco, Pinter, pese a lo hermético o absurdo de su teatro, no pecan por su lenguaje difícil, ni por su acción complicada. Lo que aterra al espectador adulto es la falta de lógica de un argumento, el no poder calificar una obra, el que sea más que su mundo racional. El niño que no utiliza la llamada razón de sus mayores, ni su lógica convencional gozará, en cambio, y aceptará—si se entretiene— todo lo que se le ofrece.

Sin embargo, el argumento debe tener un epílogo claro y convincente: Los buenos premiados, los malos castigados, "... y vivieron felices por años y años. ..". El teatro actual es muchas veces en ese sentido, lo opuesto. El niño no entiende la falta de justicia, la complejidad del ser humano y de su vida. Según el doctor Kupper, director del Instituto de Psicoanálisis de Los Angeles, el niño no está preparado para afrontar la realidad. Su vocabulario limitado, su tamaño pequeño, lo hacen indefenso. No puede arriesgarse, por ejemplo, a, perder el amor de sus padres expresando abiertamente sus sentimientos; recurre, entonces, a los compromisos e inventa historias. Sueña y vive un mundo en que los objetos y seres se transforman según sus necesidades.

Pero es un error creer que el teatro infantil sólo debe presentar escenas felices. tranquilas. El niño sabe que la vida no es así, y se sentirá traicionado con un teatro de ese estilo. Para creer, el niño, necesita que se le den situaciones de contrastes, duras y aún crueles. Y necesita libertad para establecer juicios. No hay que darle ideas hechas. Presentarle el Bien, el Mal, la Belleza y la Fealdad de manera que su inteligencia pueda descubrirlas mediante un proceso de crítica personal.

Y, por último, se debe acentuar lo cómico, tratando de provocar la risa. La inteligencia del niño se abre con la risa, es decir, la risa distiende y ablanda su intelecto y lo torna plástico y adherente, lo adiestra en la intuición rápida.

### SU PODER DE GUIA Y FORMADOR

Hoy se necesita urgentemente reaccionar ante los héroes enlatados forjados en el país del Norte. Ellos han invadido televisores y revistas al alcance de todos los niños y han creado —bajo su influencia— un mundo de Batmans, Mickeys y Supermans que nada tienen que ver con nuestra realidad. El fin pedagógico como la han denunciado médicos y sociólogos— es formar niños útiles a esa sociedad. ¿Y la nuestra de América latina, del tercer mundo, de naturaleza salvaie, de niños analfabetos, qué dice?.

Necesitamos crear héroes y anti héroes nuestros, con sus limitaciones y pobrezas, con su paisaje, su origen, su lenguaje. Que presenten nuestra realidad y dirijan la conducta futura de nuestros niños, carentes la mayoría de todo espectáculo artístico y el resto entregados a las seriales de televisión. Toda civilización importante utilizó el teatro para acusar, condenar y por último conducir a la sociedad. ¿y los niños? ¿Los marginaremos por ser menores? ¿No será tarde cuando pretendamos mostrarles nuestra realidad?.

Al plantear estos interrogantes siento la indiferencia en este instante por la creación infantil. Éntre los años 59 y 73 existían varios grupos dedicados al teatro y a la televisión infantil, escritores, actores, músicos y coreógrafos. Algunos crecieron al amparo de las universidades, otros fueron financiados por empresas e industrias. Los teatros y la televisión presentaron espectáculos originales, nuestros, de calidad artística. Hoy día, todo este esfuerzo en pleno crecimiento, parece haber muerto. Las fábricas de galletas y caramelos sólo financian cortos infantiles extrangeros en televisión, que nada aportan y si distorcionan —la mayoría de las veces— la mente de los niños. Los teatros universitarios dicen carecer de fondos para esta clase de actividades. El gobierno no posee un item para esa cultura, en corto plazo, para ellos inoperante.

El teatro infantil, con todo su potencial imaginativo, parece estar definitivamente condenado al apagón cultural. Los hombres que manejan el poder y el dinero debieran reflexionar: Si los niños de Chile, el pueblo de Chile que al pertenecer al tercer mundo es su igual— es encerrado en latas de conserva dejar de soñar. Y un país que no vuela y sueña deja de ser país. No sólo se trata de salvar del raquitismo y desnutrición física a nuestros niños, si no de darles el alimento necesario para que su imaginación no se atrofie y sea capaz —tanto el niño, como el marginado del campo y la población— de convertirse en un hombre integro y creador.

Mónica Echeverría