

## LOS TEMAS TABÚ EN EL TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES

Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani

### **PROPUESTA**

Teniendo en cuenta que éste es uno de los primeros trabajos con los que se inaugura el I Foro Internacional de Críticos e Investigadores de Teatro para Niños y Jóvenes, nuestro objetivo es definir qué es el teatro y cuál es su especificidad según la disciplina de la Filosofía del Teatro. Luego, examinaremos qué es el teatro para niños y, finalmente, definiremos cuál es la relación del teatro para niños en la Argentina con la temática de los tema tabú. Nuestro objetivo es dejar planteado un punto de partida, una puerta hacia esta temática tan interesante y compleja, que creemos se completará con el trabajo de todos los investigadores acá presentes, durante estos próximos días, ya sea porque los trabajos definen con detalle qué es un tabú, ya sea porque aportan análisis completos de casos concretos en la ciudad de Buenos Aires, ya sea porque aportan el conocimiento sobre el teatro en las provincias de la Argentina o porque traen experiencias y teorías de los países del mundo.

## **QUÉ ES EL TEATRO**

En la Argentina existe una corriente de pensamiento llamada Filosofía del Teatro a la que nosotros adherimos como investigadores. La Filosofía del Teatro se ha impuesto como una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina, ligada a la reflexión teórica sobre la praxis teatral en su contexto específico la Filosofía del Teatro se relaciona con y se diferencia a la par de la Filosofía y la Teoría Teatral. Si la Filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscrito, acotado: el acontecimiento teatral. A diferencia de la Teoría del Teatro —que piensa el objeto teatral en sí y para sí—, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, los dioses y lo sagrado, etc.

### **REGRESAR EL TEATRO AL TEATRO:**

#### **LA PREGUNTA ONTOLÓGICA**

Llegamos al planteo de una pregunta insoslayable: qué es el teatro, es decir, qué es el teatro en tanto ente, cómo está en el mundo, qué es lo que existe en tanto teatro. La Filosofía del Teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece y algo en lo que se coloca la construcción de sentido), un acontecimiento que produce

entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente y a la presencia aurática de los cuerpos. El teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano. Retomamos la idea marxista del arte como trabajo humano: el teatro es un acontecimiento del trabajo humano (Marx y Engels, 1969 y 2003; Sánchez Vázquez, 1985; Serrano, 2009). El trabajo produce un ente-acontecimiento, es decir, un acontecimiento ontológico producido en la esfera de lo humano pero que la trasciende; un ente sensible y conceptual, temporal, espacial, histórico. Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *theáomai* remite al ver aparecer: el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja. Y en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos: el convivio, la *poíesis* y la expectación.

Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: a) una definición lógico-genética del teatro como acontecimiento triádico; b) una definición pragmática del teatro como zona de experiencia y construcción de subjetividad.

### **CONVIVIO, POÍESIS Y EXPECTACIÓN**

Señalaremos brevemente algunos de los aspectos de cada uno de estos componentes.

Llamamos convivio o acontecimiento convivial<sup>1</sup> a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación

tecnológica<sup>2</sup>, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio (Florence Dupont, 1994). El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser desauratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas)<sup>3</sup> y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. No somos los mismos en reunión, ya que se establecen vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos

---

1. Para un desarrollo extenso, véase *Filosofía del Teatro I*, 2007: 43-88, Cap. III «Acontecimiento convivial».

2. Utilizamos las expresiones «intermediación tecnológica» y «reproductibilidad tecnológica» en el sentido en que Walter Benjamin habla de «reproducción mecánica» o «reproductibilidad técnica» (según las diversas traducciones). Empleamos la palabra «tecnológica» para dar cuenta de la acelerada y cada vez más sofisticada tecnologización de los medios de reproductibilidad, y para diferenciar el término de «los técnicos», «la técnica» y sus derivados respectivos, que en nuestro libro están referidos específicamente al trabajo teatral en la producción del acontecimiento poético.

3. Las grabaciones de teatro (cine, video, cinta de audio) no son teatro en sí mismas sino cine, video, cinta de audio que conservan información incompleta, parcial, sobre un acontecimiento teatral perdido, irrecuperable, irreplicable, que por su naturaleza temporal y viviente no puede conservarse de ninguna manera.

compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La gran diferencia del teatro con la literatura es que no existe teatro «craneal», «solipsista», es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por una persona. El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, el que comparte el pan). El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte *in vitro*.

En el «entre» teatral la multiplicación convivial de artista y espectador genera un campo subjetivo, que no marca la dominancia del primero ni del segundo, sino un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero. Éste se constituye en y durante la zona de experiencia. En la compañía hay más experiencia que lenguaje.

#### **TRABAJO: POÍESIS Y EXPECTACIÓN**

Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo, se producen los otros dos sub-acontecimientos: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir *poíesis* con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etc., y otro sector comienza a esperar esa producción de *poíesis*. Se trata respectivamente del acontecimiento poiético y del acontecimiento de expectación. Llamamos *poíesis* al nuevo

ente que se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades *no poiéticas*) en tanto marca un salto ontológico: se genera un mundo paralelo al mundo, se configura un ente *otro* respecto de la vida cotidiana, un *cuero poético* con características singulares. Ejemplo. Utilizamos la palabra *poíesis* en el sentido restrictivo con que aparece en la *Poética* aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte. La *poíesis* teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera, pero que su duración sea fugaz no significa que posea menos entidad ontológica. La función primaria de la *poíesis* no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo.

### LA EXPECTACIÓN

El acontecimiento de expectación<sup>4</sup> implica la conciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza *otra* del ente poético. No hay expectación sin distancia ontológica, sin conciencia del salto ontológico o entidad *otra* de la *poíesis*, aunque esa conciencia sea intermitente (como en el «teatro participativo»), por ejemplo. Más allá de todas las variantes

---

4. Para un desarrollo más amplio, véase *Filosofía del Teatro I*, 2007: 131-148, Cap. V «Acontecimiento expectatorial: la expectación poético-convivial».

posibles de expectación (cuarta pared, teatro participativo, performance) la conducta del espectador varía en este momento: a) El espectador puede ser «tomado», incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético. b) Puede voluntariamente «entrar» y «salir» del acontecimiento poético en espectáculos performativos). c) Puede lograr una posición de simultaneidad en el «adentro» del acontecimiento poético y el «afuera» de la distancia expectatorial, en la que a la vez preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la *poíesis*. d) Puede ser «tomado» por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado «teatro sagrado» en su *El espacio vacío*: el acceso a un tiempo mítico/místico que detiene el tiempo profano, la conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofanía* o manifestación de lo sagrado (Mircea Eliade, 1999). Lo cierto es que, en el convivio teatral, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente. Basta con que un único espectador persista en la función primaria de la expectación —observar la *poíesis* con distancia ontológica, con conciencia de separación entre el arte y la vida— para que el trabajo del espectador se realice. No hay teatro sin función expectatorial. Teatro significa etimológicamente «lugar para ver», «mirador», «observatorio», pero no solo involucra la mirada o la visión (ya sea en un sentido estrictamente sensorial o metafórico). Se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El

teatro es un lugar para vivir —de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente—, la *poíesis* no sólo se mira u observa sino que se vive. La expectación por lo tanto debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores). Por su naturaleza dialógica y de encuentro con el otro, el teatro exige compañía, amigabilidad y disponibilidad.

#### **DEFINICIÓN PRAGMÁTICA:**

##### **EL TEATRO ES UNA ZONA DE EXPERIENCIA**

Pero además, es importante advertir que el teatro, en su dimensión pragmática, genera una multiplicación mutua de los tres sub-acontecimientos de manera tal que en la dinámica del acontecimiento teatral es imposible distinguirlos claramente. Lo que constituye el teatro es una zona de experiencia de la cultura viviente determinada necesariamente por la presencia de estos tres componentes. El teatro es, según esta segunda definición, la zona de acontecimiento resultante de las experiencias de convivio, *poíesis* y expectación.

Porque creemos que el teatro es esto, estamos convencidos que el teatro es de suma importancia en la formación y en la vida de los niños espectadores.

##### **EL TEATRO PARA NIÑOS**

El teatro para niños y jóvenes es el sector del campo teatral vinculado con los fenómenos de la cultura infantil. La



cultura «infantil» es toda aquella actividad, conocimiento, creencia, etc. de un pueblo referido a la infancia. En cuanto a «infancia», la definimos siguiendo al sociólogo español Ferrán Casas, quien en su libro *Infancia: perspectivas psicosociales* afirma que este término proviene del latín, «in-fale» —el que no habla, el que no tiene palabra—, es decir, el bebé. Con el tiempo el campo de referencia del vocablo se fue extendiendo a la denominación de un período determinado de la vida del hombre medible por un intervalo de edad. Este intervalo es absolutamente convencional, de manera que cada cultura y cada época determinan el período etario que abarca. Podemos definir la infancia como un conjunto de características psicosociobiológicas de sujetos en estado de desarrollo. Cada sociedad, a lo largo de su historia, construye una representación de infancia diferente, elabora distintas imágenes de infancia. Hoy por hoy se dice que no hay infancia sino «infancias» o «niños». Por esto, preferimos hablar de teatro para niños.

¿De qué manera se involucra el teatro con la cultura de los niños? Creemos que el teatro para niños adquiere su entidad como tal en el acontecimiento de la recepción infantil. En el hecho de que los niños sean los espectadores. Como es un acontecimiento viviente, con espectadores en continuo cambio, las diferentes concepciones de teatro para niños dependen de las convenciones de cada época y de cada grupo.

Llamamos entonces teatro para niños a aquél que involucra al espectador niño o joven desde un régimen de experiencia cultural que le es específico, desde su particular

forma de estar en el mundo.

**LOS TEMAS TABÚ O «NADIE CORRE A BUSCAR  
UN BALDE DE AGUA CUANDO LEE EL  
RELATO DE UN INCENDIO»<sup>5</sup>**

Dadas las características propias del teatro para niños, creemos que este tema es de fundamental importancia. Más allá de la definición de tabú (que muchos retomarán en este Foro como un concepto que se extiende a las conductas o acciones que están prohibidas o censuradas por un grupo humano debido a cuestiones culturales, sociales o religiosas) se trata de instalar en esta zona de experiencia, que es el teatro para niños, temas que incomodan, densos, matizados, dramáticos, contradictorios, absurdos y dolorosos, y que pueden (todos ellos) «hacer brotar dudas y cuestionamientos», que impliquen un desafío existencial, viviente, para el espectador. Estas temáticas, históricamente, habían quedado fuera del arte para los niños por ser considerados por los adultos como dañinas e inadecuadas. A esta actitud de los adultos frente a las artes para niños la escritora Graciela Montes la denominó: corral de la infancia, que podría reproducirse en esta actitud de los adultos: «Durante años, pacientes y razonables adultos se ocuparon de levantar cercos [en las artes para niños] para detener la fuerza arrolladora de la fantasía y la fuerza arrolladora de la realidad. Tenían un éxito relativo, porque

---

5. El corral de la infancia, p.17.

de todas formas los monstruos y las verdades se colaban, entraban y salían. Hoy hay señales claras de que el corral se tambalea, de que grandes y chicos se mezclan indefectiblemente» (27). En el fondo, en esta actitud del adulto, se esconden ciertos mecanismos ideológicos de revelación/ocultamiento que les sirven a los adultos para domesticar y someter, «para colonizar» a los niños» (p. 16). El origen de esta actitud del adulto reside en que la relación entre los adultos y los niños es una región difícil y escarpada, donde «soplan vientos y tensiones», dice Montes, un mundo complejo y central a nuestra cultura toda (p. 18-19). Los adultos asumen poses frente a los niños: cuidadores, vigilantes, seductores, secuestradores, violadores, censores, maestros, etc., según sean sus grados de conciencia personal e histórica, con las condiciones de vida, con el pasado, con la historia familiar, con la imagen del niño, con el canon infantil (41). Sin embargo, proteger no es aprisionar ni usufructuar el derecho de los niños a tener contacto con estos temas.

Para el dramaturgo mexicano Jaime Chabaud, eludir los temas tabú es subestimar al niño espectador: «La capacidad del niño actual de decodificar la ficción es bestial y para demostrármelo he puesto a mi propio hijo desde los 4 o 5 años. [...] El resultado ha sido en más de una ocasión el mismo: a los pocos minutos ya ha conseguido hacerse un mapa de la ficción o ha generado una serie de hipótesis que completan dicho mapa. Es decir, ha ejercitado su capacidad

estructuradora, su dramaturgo interno, para reconstruir de manera eficaz los eslabones ficcionales. Solemos confiar poco en nuestros pequeños espectadores sin darnos cuenta de que nos llevan la delantera» (p. 95).

El especialista francés Marc Soriano, por su parte, cree que los tabúes en el arte para niños surgen de la necesidad del adulto de «preservar el paraíso de la infancia».

Sin embargo, cada contexto social define cuáles son los tabúes en las artes para niños. La escritora Sandra Comino señala: «En el mundo actual la producción de LIJ tiene que ver con las condiciones sociales que permiten la aparición o no de ciertos temas. Y éstos responden a lo que la sociedad cree que es comprensible y adecuado a los intereses de los niños o adolescentes» (p. 92).

#### **LOS TEMAS TABÚ EN LA ARGENTINA**

El teatro argentino en los últimos veinte años se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica de poéticas y concepciones estéticas diversas. Se dice que hoy funciona en el campo teatral, ya sea adulto o infantil, un «canon de la multiplicidad». Un rasgo sobresaliente del teatro actual es la coexistencia de distintos modelos y autoridades de referencia. No hay una tendencia única para hacer teatro infantil, sino proliferación de mundos. Josefina Ludmer sintetiza esta forma de experiencia cultural con el refrán: «Cada loco con su tema».

El efecto de la diversidad involucra a todos los órdenes

del teatro para niños actual. Se observa tanto en la cantidad de textos dramáticos y en las puestas en escena, como en las ideologías estéticas, las formas de producción y los tipos de público.

En el nuevo teatro para niños casi todo está permitido y se puede trabajar con los modelos y las poéticas teatrales más diversas. Los artistas no necesitan alinearse en una determinada escuela, tendencia o movimiento para ser aceptados. En el mismo campo teatral y paralelamente trabajan con idéntica aceptación y reconocimiento compañías y teatristas tan distintos como El Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, La Banda de la Risa, Los Cuatro Vientos, El Grupo Mascarazul, Los Calandracas, Libertablas, Carlos de Urquiza, El grupo de la O, Gerardo Hochman y el nuevo Circo, el Grupo Kukla, Marcelo Katz y el Grupo Clun, los hermanos Álvarez, Diablomundo, Hugo Álvarez, Purogrupo, el Grupo Tentenpié, Carlos Martínez, Hugo Midón, Héctor Presa, Marisé Monteiro, Pablo Bontá, Mimí Harvey, Leo Dyzen, Ornar Aíta, Claudio Hochman, Antoaneta Madjarova, Sergio Ponce, Marcelo Peralta, Carlos Grova, Gabriela Marges, Horacio Tignanelli, Eva Halac, Jorge Onofri, Gustavo Monje y Giselle Pessaq, Javier Zain, Daniel Zaballa, Enrique Federman, Teresa Duggan, Los Quintana, solamente entre los que se presentan en la Ciudad de Buenos Aires.

En el teatro infantil, a partir de los ochenta, conviven diversos géneros: teatro de actores, de títeres y de objetos, de sombras, negro, musical, mimo, danza, nuevo circo y clown, por ejemplo. Y hay espectáculos que combinan todos

esos géneros.

Además, conviven todo tipo de concepciones ideológicas del fenómeno teatral infantil: los que trabajan con el concepto de cuarta pared y creen que todo debe estar planteado en el escenario, sin complicidad del público; los que propician la participación del público y el juego constante entre el acuerdo y la ruptura del pacto de ficción; y, finalmente, los que trabajan casi exclusivamente con la participación del público de niños.

Esto hace que el teatro para niños en la Argentina sea rico y pujante. Los nuevos autores han renovado la antigua concepción del teatro para niños. Ellos apuestan a creaciones artísticas libres de aquella atadura pedagógica de las décadas anteriores.

Los escritores que sobresalen en nuestro país como dramaturgos especializados en obras para chicos son Adela Basch, Silvina Reinaudi, María Inés Falconi, Aldo Julián, Juan Raúl Rithner, Enrique Pinti, Rafael Curci, Lucía Laragione, Roberto Vega, Ana Alvarado, Andrés Bazzalo, Horacio Tignanelli, Graciela Bilbao, Ricardo Talento, Eduardo Pavelic, Mimí Harvey, Claudio Gallardou, Cecilia Propato, Graciela Bilbao y Liliana Cappagli, Héctor López Girando, Patricia Suárez, Delia Maunás, Alejandro Finzi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Sevilla, Claudio Pirotta, Leonor Vila, María Romano, entre otros. A estos dramaturgos se ha sumado la escritura de adaptadores calificados como Marisé Monteiro, Mauricio Kartun, Tito Loréface, Graciela Montes y Eduardo Rovner.

Su gran logro ha sido la ampliación de temas. Cabe

aclarar a esta altura que no debemos confundir la cuestión de la ampliación de los temas que ingresaron al teatro, con el problema de los temas tabú.

Evidentemente, en el ámbito teatral para niños, el espectro de temas y su tratamiento han evolucionado enormemente, especialmente la representación de la infancia, de los niños, de los adultos y de las relaciones entre ellos, pero no ha habido una tendencia fuerte, representada por muchos dramaturgos, para tratar centralmente los temas tabú.

La ampliación de los temas se circunscribe, entre otros: 1) Ya no se trata a la infancia como una idea de servicio, provecho o preparación para el futuro, sino como una etapa específica con sus necesidades y formas de estar en el mundo específicas. 2) Ya no hay modelos sociales uniformados e intolerantes con actitudes sexistas o racistas como en otras épocas, sino que se refleja en las obras el derecho a las diferencias individuales (raza, género, aficiones, imagen corporal). 3) Ya no se trabaja con conductas morales personales que distinguen claramente el bien del mal. Ahora, hay una apertura a la pluralidad de las normas morales imperantes en las sociedades actuales. 4) Antes los conflictos externos que se representaban tenían causas bien detectables y de resolución nítidamente determinada. Ahora hay una aceptación de la complejidad de los conflictos, que a menudo tienen causas internas, de difícil o imposible resolución. Es decir, ya no hay finales felices obligatorios. 5) Antes, en el arte para chicos la resolución de conflictos se realizaba a través de la represión

o desaparición del problema. Ahora: el conflicto se supera generalmente a través de la verbalización, el humor y la imaginación. 6) Antes había comportamientos bien diferenciados, el bien y el mal. Ahora: hay una aceptación de la ambigüedad en los sentimientos y conductas humanas. 7) Antes había una descripción de dos mundos (niños y adultos) jerárquicos y separados entre sí. Ahora, han aparecido en el arte para los niños las relaciones de complicidad y comunicación entre niños y adultos. 8) Antes existían convenciones muy marcadas, restrictivas e inviolables en su definición. En cambio ahora predomina la admisión de márgenes más amplios para la ruptura de las normas (mayor tolerancia a la informalidad, el desorden, lo no-perfecto).

La dramaturga que más ha cultivado y ha decidido experimentar con los temas tabú es María Inés Falconi, especialmente con sus obras más reconocidas como *Hasta el domingo*, *El nuevo*, *Chau, señor miedo*, *Caídos del mapa* y *Cantata de Pedro y la guerra*, entre otras. Junto a ella hay otros autores que podemos nombrar (Hugo Álvarez, Ana Alvarado, Hugo Midón con la inclusión de la política y la denuncia social, Adela Basch y su desmitificación de los héroes, y todos los directores que a lo largo de la historia montaron obras argentinas o extranjeras con temas tabúes) pero, en términos generales, no se ha generado una fuerte tendencia. Son muchas las hipótesis que podemos arriesgar sobre esta falta de obras y todas están conectadas con la problemática antes señalada: el corral impuesto por los adultos a los niños. Pero otro factor que no debemos dejar



de nombrar y que es muy fuerte y determinante para todas las actividades relacionadas con los niños en la Argentina, es la importancia de la escuela en el no-avance sobre estas temáticas y su papel como censuradora de todo lo que «incomode a la institución» (sea cual fuere el agente: el Estado, la iglesia, el directivo, el docente o el padre) y por lo tanto, su papel desalentador para estimular esta tendencia. El teatro para niños es marcadamente dependiente de la escuela: lo que no se lee en clase, no se vende a gran escala y, por lo tanto, no se edita. Por otra parte, si las obras, las puestas en escena, no trabajan con las escuelas, no tienen asegurada su continuidad.

Sin embargo, y a pesar de esto, tampoco aparecen con frecuencia los temas tabú en los espectáculos pensados para las vacaciones de invierno, que no tienen expectativas de llegar a las escuelas. Quizás porque estos espectáculos, dejando de lado los comerciales (que sabemos que tienen otros fines) inconscientemente, se montan sobre una tradición que no suele tocar estos temas.

### **EL TEATRO MEXICANO**

Queremos señalar que los autores que sí tratan estos temas, tienen un modelo muy fuerte en el teatro mexicano. El teatro mexicano va a la vanguardia en estos temas en el conjunto de Latinoamérica. La influencia de autores de Canadá como Suzanne Lebeau, Daniel Danis o de Michel Marc Bouchard, escritores que se dieron a conocer en México a través del director franco-mexicano Boris Schoemann determinó estos cambios en el teatro mexicano.

Y por eso consideramos que debemos establecer un eje de comparación para evaluar cómo está nuestro teatro para niños en la Argentina con respecto a este tema. El dramaturgo y especialista Jaime Chabaud llama a este «Nuevo Teatro para Niños» en el que incluye a Perla Szuchmacher, Berta Hiriart, Enrique Olmos de Ita, Amaranta Leyva, Maribel Carrasco, Mónica Hot, Elba Cortés, Javier Maplica y muchos otros.

No estamos calificando en positivo o negativo, solo estamos tratando de describir cómo son los diferentes procesos en los distintos países.

Por último, queremos finalizar nuestro trabajo con un ejemplo muy lindo que aportó Jaime Chabaud en un artículo que escribió sobre el tabú en el teatro mexicano. Chabaud confiesa:

Después de dar muchos tumbos y tropezar una y otra vez, el día que entendí el tipo de dramaturgia para público joven que me interesaba, fue durante la representación de un Quijote con marionetas a cargo del maestro mexicano Leonardo Kosta. Puede sonar estúpido pero fue como una especie de iluminación: en el momento en que Sancho es arremetido con mil azotes por su patrón para quitarle lo endemoniado, inquirió al público sobre la injusticia de que era objeto diciendo «porque a ustedes no les pegan, ¿verdad niños?» En las primeras filas un pequeño, acompañado de su padre, se levantó y con las manos en alto comenzó a gritar «¡A mí sí, a mí sí!».

Éste es solo un ejemplo, un caso, que demuestra que en el teatro (dada su especificidad y la zona de experiencia que funda y debido a la importancia del espectador niño en el acontecimiento teatral) la presencia de temas tabú es *catártica* para el niño espectador y, cuando es llevada adelante por artistas comprometidos y responsables, se constituye en una experiencia única. Las obras de teatro se constituyen así en espejos de sus emociones, sus problemáticas y sus vidas, o ventanas donde pueden ver los problemas y las emociones que experimentan otros niños.

JORGE DUBATTI Y NORA LÍA SORMANI

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- CASAS, FERRÁN, 1998, *Infancias. Perspectivas psicosociales*. Madrid, Paidós.
- CHABAUD, JAIME, *El nuevo teatro mexicano para niños (parte I, II y III)*. En *Artez. Revista de las Artes Escénicas*. Ns. 157, 158 y 159. Mayo-junio y julio de 2010.
- COLOMER, TERESA, 2001, *La literatura Infantil en Siglo XXI*, Cuenca, Eds. de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- COMINO, SANDRA, 2009, *Esto no es para vos*, Buenos Aires, Editorial La Bohemia.
- DUBATTI, JORGE, 2010, *Filosofía del Teatro I y II*, Buenos Aires, Atuel.

- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS, *Ciberlinguas*. En *Hispanista, Revista Electronica Dos Hispanistas do Brazil*.  
www.hispanista.com.br
- MEHL, RUTH, 2010, *El teatro para niños y sus paradojas*, Buenos Aires, Inteatro, ediciones del Instituto Nacional de Teatro.
- MONTES, GRACIELA, *El corral de la infancia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PETIT, MICHÈLE, 1999, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SORIANO, MARC, 1995, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- SORMANI, NORA LÍA, 2004, *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Buenos Aires, Editorial HomoSapiens.