

¿El teatro del futuro es el teatro del pasado? Teatro para niños y nuevas infancias.

PALACIOS, Cristian / CONICET-Instituto de Lingüística de la UBA (Argentina)
atenalplaneta@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: puentes intergeneracionales – juego – dispositivos de control

» **Resumen**

A partir de algunos de los puntos de vista vertidos en *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*, especialmente aquellos que se refieren a la concepción del teatro no como un arte milenario que hundiría sus raíces en la cultura griega, sino más bien como un lenguaje relativamente contemporáneo y tomando en consideración nuestra concepción del teatro para niños como un campo donde se cruzan las potencialidades de la imaginación con la necesidad de limitar esa imaginación y darle cauce; nos proponemos reflexionar respecto de los límites y las potencialidades del teatro actual frente a los desafíos que le imponen las nuevas audiencias, atravesadas por las tecnologías de la información y la comunicación. Según nuestra hipótesis subyace en la idea de Nuevas Infancias una tensión similar a la del propio campo del teatro para niños, toda vez que la tecnología y los cambios que esa tecnología impone son percibidos a la vez como posibilidad y como amenaza, como algo que se debe controlar y limitar o como una forma nueva de acceso al arte y al conocimiento.

» **Presentación**

La pregunta que abre este Foro me parece sumamente estimulante. Creo que pone el foco en una de las tensiones fundacionales de todo acto de escritura creativa y más especialmente en aquella que se destina a la infancia. Por principio, todo acto de escritura abre un puente entre diferentes tiempos. La escritura es un tipo de dispositivo que fija en el espacio lo que hasta entonces era mero acontecimiento, mero fluir del tiempo que pasa. Un puente entre generaciones. El acto de narrar, por otro lado, que en principio parece preceder incluso a la invención misma de la escritura, tiene un propósito similar. Una historia, en casi todas las acepciones de esa palabra, es un viaje al país de los muertos, una ventana a la experiencia de aquellos que nos precedieron en

el camino. Incluso ha llegado a decirse que sin esa clase de operaciones imaginarias que se ponen en juego a la hora de tramar una trama, no podríamos tener experiencia alguna del tiempo. Así lo afirma Paul Ricoeur, por ejemplo, cuando recuperando la aporía agustiniana de la temporalidad [“¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si alguien me lo pregunta, ya no lo sé”] afirma que sólo se resuelve en el estatus que Aristóteles le asigna a la trama (la palabra que usa Aristóteles es *Mythos*). Si podemos conocer, de un modo u otro, el tiempo, eso es porque estamos acostumbrados a narrarlo.

Articulamos nuestra propia memoria, nuestros propios recuerdos, en el marco de una narrativa personal. Y esas narrativas se configuran a su vez en el marco mayor de una serie de narrativas sociales. Somos quienes somos porque nos contamos el relato de lo que fuimos alguna vez. Eso es, básicamente, la Historia con mayúsculas. Pero esta Historia (con mayúsculas) no tendría sentido sin su contraparte ficcional. Mucho se ha dicho sobre el modo en que las transformaciones que a lo largo de los siglos han sufrido las distintas modalidades narrativas, inciden a su vez en nuestros modos de ser y pensar quienes somos. Siempre me gusta recordar el ejemplo del arma de Chejov y el modo en que Haruki Murakami lo resuelve en la segunda parte de *IQ84*, haciéndole decir a uno de sus personajes que los modos narrativos han cambiado y que por lo tanto, ya no es necesario disparar dicha arma. La protagonista queda entonces dispensada de cometer un crimen o de cumplir algún incierto destino que implique un acto de violencia premeditado.

Volviendo entonces, a la pregunta principal de este encuentro, se verá que en realidad toda escritura está, de un modo u otro, destinada a tender puentes intergeneracionales. Se trate ya de Millenials, Centennials o Baby-Boomers. Todavía más aún cuando nos encontramos escribiendo para niños, dado que es fatal que quien escribe, con contadísimas excepciones, no sea ya un niño. En *Hacia una teoría del teatro para niños* (Palacios 2017), sostengo que la literatura y el teatro para niños son un tipo de literatura y teatro subalternos. Escrito para aquellos que por principio tienen negado el acceso a la palabra. Los niños. De allí la tensión inherente a esta clase de bienes culturales que se debaten siempre entre el poder y el deber ser, entre los condicionamientos propios de toda cultura y la amenaza potencial de la imaginación. Queda la sensación, sin embargo, de que algo ha cambiado en las últimas décadas. Que los puentes intergeneracionales son hoy en día, mucho más difíciles de salvar. Que la famosa brecha tecnológica distancia nuestras propias infancias de las que en este momento tienen lugar. Este proceso, pese a todo, no es nuevo. Tiene por lo menos un siglo, si no mucho tiempo más. Ya había sido denunciado por Walter Benjamin, en dos textos fundacionales de su producción, “El Narrador” y “Experiencia y Pobreza”. Según Benjamin, si la escritura y el acto de narrar han sido desde siempre transmisión de una experiencia, asistimos, en la época moderna, a una devaluación de la experiencia, a un sentimiento de pobreza que se resume en la sensación de que aquello que nuestros padres han vivido no significa ya nada para nosotros. Benjamin atribuía

dicha pobreza a la catástrofe muda de la guerra. Pero el filósofo italiano Giorgio Agamben nos recuerda, retomando a Benjamin, que la sola existencia de la vida cotidiana en las grandes ciudades basta para acabar con toda posibilidad de experiencia. El proverbio, aquella sentencia que los antiguos legaban a sus descendientes como ideograma de toda una enseñanza ha sido reemplazado por el slogan publicitario [“Los proverbios son ruinas que están en el lugar de viejas historias, y donde, como la hiedra en la muralla, una moraleja trepa sobre un gesto” (Benjamin 2008 [1936])].

Agamben va más allá. Según él, esta destrucción de la experiencia ya estaba implícita en el proyecto de la ciencia moderna. “La transformación del sujeto no dejó de alterar la experiencia tradicional. En tanto que su fin era conducir al hombre a la madurez, es decir, a una anticipación de la muerte como idea de una totalidad acabada de la experiencia, era en efecto algo esencialmente finito, era algo que se podía tener y no solamente hacer” (Agamben 2007: 24). Pero una vez que la experiencia comienza a ser referida al sujeto de la ciencia, que sólo puede incrementar sus conocimientos sin alcanzar nunca la madurez, sin llegar nunca a terminar de crecer, el proceso se vuelve infinito. La pura acumulación de conocimiento es algo esencialmente distinto de la experiencia tradicional, que sintetizaba en una máxima lo que se había finalmente aprendido; del mismo modo que en la narración, el final de un relato le daba sentido a la historia como totalidad.

Siendo la historia la experiencia originaria de la temporalidad, y siendo la experiencia aquello cuyo fin es alcanzar la madurez; se comprende mucho mejor por qué Agamben remite la posibilidad de la historia y la experiencia al hecho de que el hombre tenga una infancia. Es decir, un momento en donde aún no habla ni está inmerso en ese río del que jamás habrá de volver a salir, excepto para la muerte. Y eso es porque, contra lo que cree la tradición, el hombre no es ese animal “que posee el lenguaje” sino que justamente lo que lo diferencia del resto de los animales es que debe aprenderlo. Tanto Agamben como Benjamin otorgan a la infancia un estatuto especial en su análisis de la experiencia moderna, dado que es en ese territorio donde se juegan algunos de los más grandes combates de la política contemporánea. No es la tecnología en si misma la que nos distancia de nuestros niños sino las prácticas que cooptan el uso de dichas tecnologías, poniéndolas al servicio del consumo. Consumo, va a decir, Agamben, siguiendo una vez más a Benjamin, que se opone en un ciento por ciento al uso.

Vivimos en una fase del capitalismo extremo en la que la cultura se nos impone en forma de dispositivos que median nuestra relación con todo lo que es actuado, producido, vivido, en forma de “consumo”, entendido como una “incapacidad de usar” las mercancías, los bienes, incluso el tiempo. Dispositivos han existido desde siempre, pero en la actualidad no hay un solo instante en la vida de los individuos que no esté modelado, contaminado o controlado por ellos ¿Qué hacer entonces? “La estrategia que tenemos que adoptar en nuestro cuerpo a cuerpo con los dispositivos no puede ser simple. Ya que se trata de nada menos que de liberar lo que ha

sido capturado y separado por los dispositivos para devolverlo a un posible uso común” (Agamben: 2005). Para ello introduce el concepto histórico de lo profano. Así como consagrar (*sacrare*) es el término que designa la separación de las cosas de la esfera de lo humano, profanar significa devolverlas al libre uso de los hombres. Este pasaje de lo sagrado a lo profano puede darse a través de un uso completamente incongruente de lo sagrado: el juego. La “profanación” del juego no atañe, en efecto, sólo a la esfera religiosa. Los niños, que juegan con cualquier trasto viejo que encuentran, transforman en juguete aun aquello que pertenece a la esfera de la economía, de la guerra, del derecho y de las otras actividades que estamos acostumbrados a considerar como serias.

Ya hacia el final de “El Narrador”, Benjamin nos recordaba la importancia de la mano (y por extensión, del cuerpo) en el acto mismo de narrar. El narrar no es en absoluto una cuestión que solo atañe a la voz. De allí su identificación con el teatro y muy especialmente con el teatro para niños, dominio por excelencia de la puesta en escena narrativa, lugar donde todavía hoy encuentra espacio esa figura un poco arcaica del contador de cuentos ¿Será acaso entonces, el teatro del pasado el teatro del futuro? ¿Será que en esta antigua forma artesanal que llamamos el teatro sobrevive aún un último reducto de aquella experiencia ya devaluada en la que pueda darse lugar una verdadera profanación de los dispositivos que han capturado nuestro universo de sentidos, que han capturado la infancia?

Aquí se impone repensar en nuevos términos la consigna que abre el foro “escribir para las nuevas generaciones” ¿Cuál es la relación entre la escritura y el teatro? Para aquellos que nacimos en la segunda mitad del siglo XX, o en los comienzos de este, esa relación dista de ser evidente. Los que nacimos en estos años aceptamos como un hecho poco menos que incontrovertible que el teatro es aquello que pasa sobre el escenario, con independencia total de la circunstancia de si existe o no un texto en el que se haya basado ese acontecimiento. Hoy sabemos que la verdadera pericia de un artista del teatro se encuentra en la puesta en escena, con todo lo que eso incluye, y no en el material lingüístico previo. Pero si aceptamos esta circunstancia debemos por fuerza concluir que el teatro tal y como hoy lo conocemos, tiene poco más de un siglo de historia. Pues comienza a existir en el momento en que se considera que la creación artística teatral propiamente dicha se encuentra en la concatenación de ciertos elementos sobre un espacio específico y por un lapso de tiempo limitado. El teatro no sería entonces un arte milenario que hundiría sus raíces en la noche de los tiempos, sino al revés, una de las formas más contemporáneas del arte que conocemos.

Y sin embargo el teatro, tal y como lo entendemos hoy en día, no ha renunciado nunca a ser, también, escritura. Hay un deseo inherente al dramaturgo de volcar sus intuiciones, antes o después de que la puesta haya concluido, en alguna clase de material destinado a la lectura. Esa tensión que convive en el teatro de nuestros días me ha llevado a pensar que la literatura es de algún modo la infancia del teatro, ese antes al que no tenemos acceso sino en la pobreza

inherente del recuerdo. Y también en que el teatro puede concebirse como una cierta infancia de la literatura. Como ese puro acto performático del que toda literatura, empezando por la poesía, parece proceder. Entre el pasado al que remite toda escritura, y el puro presente del teatro creo que se puede ubicar esta cuestión que motiva nuestro encuentro. Escribir para las nuevas generaciones, desde este punto de vista, es situar la pregunta entre dos infancias, es pensar un teatro para niños que no se limite a ser un instrumento de domesticación del tiempo y el espacio, un discurso de adoctrinamiento que contribuya a constituir el mundo tal como es y no como podría o debería ser. De hecho creo que subyace en la idea misma de Nuevas Infancias una tensión similar a la del propio campo del teatro para niños, toda vez que la tecnología y los cambios que esa tecnología impone son percibidos a la vez como posibilidad y como amenaza, como algo que se debe controlar y limitar o como una forma nueva de acceso al arte y al conocimiento.

Si el teatro o la literatura para niños, entonces, es la que parte, efectivamente, del juego para regresar a la cultura, deberíamos tener la capacidad de pensar también obras y libros que se permitan regresar de la cultura al juego, a la imaginación, a la fantasía. Frente al niño, deberíamos poder evitar llenarnos de certezas adquiridas, rechazando *a priori* toda determinación, profanando todos aquellos dispositivos de control que nos salen al paso. Deberíamos poder ser guardianes de lo posible, de lo probable.

Y de lo improbable también.

Bibliografía

Agaben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agaben, Giorgio (2007 [1978]). *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Benjamin, Walter (1989). *Escritos. "La literatura infantil, los niños y los jóvenes"*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Benjamin, Walter (1990). *Diario de Moscú*, Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (1998 [1933]). *"Experiencia y Pobreza" en Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (1999). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus.

Ricoeur, Paul (2008). *Tiempo y Narración 2. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI.