

# *La existencia del teatro para niños: sobre la imposibilidad de la infancia y discursos adultocéntricos*

CASELLA, Germán / Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (Argentina) - casellahav@gmail.com

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: infancia – adulto centrismo – teatro como acontecimiento*

## » **Resumen**

Esta investigación tiene por objetivo proponer reflexiones en torno al denominado Teatro para Niños en relación al abordaje discursivo de las infancias. Propondremos a la infancia como un significante que opera en el discurso teatral cuya polisemia y pluralidad no siempre es tenida en cuenta. De este modo, se develará el carácter de actores sociales activos de niños y niñas integrantes de esta categoría homogeneizadora que permitirá desestabilizar al género Teatro para Niños. Por tanto, si la infancia es una operación de instalación de homogeneidad unívoca formativa, entonces el acontecimiento teatral infantil en realidad se destinaría a un modelo de niño universal y anacrónico. Reubicar la perspectiva adultocéntrica en la creación frente a la realidad permanente y polisémica de las infancias nos permitirá pensar en otras nomenclaturas para el Teatro para Niños. Así, dependiendo de las condiciones de enunciación sobre las infancias (Dicker, 2018) en relación a los casos abordados<sup>1</sup>, podremos más bien pensar en un Teatro para Alumnos, un Teatro para Padres, Teatro para hijos, Teatro para Niños Generizados, Teatro para Padres que llevan a sus hijos al teatro, entre otros posibles.

## » **Presentación**

La infancia es cosa de adultos  
Estanislao Antelo (2018)

Una cosa es declamar la infancia y otra muy diferente es tratar con niños.

---

<sup>1</sup> Las unidades de análisis corresponden al corpus del Plan de Beca y Plan de Tesis de Maestría “Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014)”. El mismo se propone como el análisis de las construcciones discursivas desde la teoría la performatividad del género en la infancia y su representación en el Teatro para Niños. Director Gustavo Radice.

La institución de la infancia es siempre una violencia, un acto de poder.

Sandra Carli (2002)

### *Los niños y las niñas en el teatro para niños*

Comprenderemos al teatro, tal y como lo aborda Jorge Dubatti (2007, 2012), como un acontecimiento que produce entes poéticos en su acontecer. Así, está ligado a la cultura viviente, por lo que necesita de la presencia aurática y en comunión de cuerpos, convirtiéndolo de este modo en una zona de experiencia subjetiva y formativa. En su sentido etimológico, el teatro puede ser comprendido como *organización político-poética de la mirada*; siendo entonces un acontecimiento triádico complejo y compuesto por su institución como un *mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros* (2007). El teatro como acontecimiento es “la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poiesis-expectación” (2012, p.34). Por tanto, tomaremos la propuesta teórica de que el teatro, a partir de lo señalado, *sienta* un hito en el devenir de la historia de quienes asisten. Genera y repropone un modo de estar en el mundo que podría resultar constitutivo de identidades en tanto es modificación del estado presente. Este punto nos resulta significativo para abordar a las infancias espectadoras, puesto que la organización del acontecimiento, en términos tanto político como poéticos, será significativo para la construcción y deconstrucción identitaria del infante que espera.

En esta línea, Ruth Mehl (2011) es quien reflexiona acerca de las infancias espectadoras en relación a la organización escénica a cargo de los adultos. Para la autora, el Teatro para Niños es uno generado especialmente *para* una platea de menores, es decir que se proyecta destinadamente a un grupo determinado. De este modo, Mehl lo presenta como “un fenómeno de características singulares tensado entre dos polos: el niño espectador y el teatro como arte” (p.15), por lo que es importante profundizar en estas tensiones. Las mismas componen un espacio con límites difusos en el que el grupo adulto es quien marca y compone la fabricación del acontecimiento escénico, buscando comunicarse con las otras generaciones por diversos motivos y objetivos. Ahora bien, el primer conflicto a la hora de abordar una obra para chicos es justamente el desconocimiento del destinatario, como rasgo que difiere del teatro para adultos. El adulto productor, como lo comprende Mehl, debe tener en cuenta que la platea que imagina es en realidad un *identikit*<sup>2</sup> compuesto de recortes diversos e incompletos basados, justamente, en lecturas de la infancia. Estas *proyecciones* sobre la infancia espectadora, proponemos y ampliamos, pueden estar medidas por: a. confundir el espectador infantil con el alumno escolar que asiste al teatro, b. basarse en la

---

<sup>2</sup> En este trabajo reemplazaremos el término *identikit* por *proyecciones*, debido al origen delictivo de la palabra y como estrategia de refuerzo del rol del adulto en la lectura sobre la infancia.

lectura de la infancia a partir de los roles padre e hijo, c. asesoramientos psicopedagógicos que determinan lecturas evolutivas y asociales de la infancia, d. el recuerdo de la propia infancia que no contempla las distancias generacionales. Sobre estos cuatro puntos y rectores en la creación, Mehl concluye:

Muchas vivencias, sentimientos, miedos y deseos sepultados en la memoria pueden aflorar en el curso de la creación y conviene reconocerlos, ponerles nombre y examinarlos con claridad para saber en última instancia si estamos diciendo lo que realmente deseamos decir o *se nos escapó un monstruo*. (2011, p.17)

Es en este sentido que la infancia se vuelve un significante del hecho teatral, puesto que marca la creación en tanto es *pensada* o *proyectada* antes que *vivenciada* o *atravesada*. Continuando, la autora propone una serie de puntos en común que encuentra en el Teatro para Niños que ha analizado a lo largo de su carrera. Uno de ellos es la sobreutilización de recursos espectaculares, como la habilitación a dramaturgias esperables, con primacía del canto y el baile y la búsqueda de participación constante. De este se desprende el espectador infantil como un espectador temido, ya que su declamación de aburrimiento es lo que determina la calidad o no del espectáculo. Así, suele presentarse al teatro infantil como una fiesta, donde estallan los colores, las risas y el entretenimiento como principal objetivo. La comedia se convierte en el género más convocante, junto con obras de carácter pedagógico que buscan adoctrinar acerca de temas comunes como el nacionalismo, la ecología y la discriminación. Como norma general, el aspecto constitutivo más importante del teatro infantil es la asistencia del niño siempre en compañía de un adulto. Este punto, sea en relación de parentesco o tutoría, marca el espacio a temáticas, estéticas y propuestas que son finalmente generacionales.

Para profundizar acerca de los productos culturales destinados a las infancias que se ven atravesados por discursos adultocéntricos, tomaremos postulados propios del campo de la Literatura Infantil. Como ejemplo, pueden mencionarse los aportes de Graciela Montes en su texto *El corral de la infancia* (2001). La autora parte de la querrela literaria entre los defensores del género realidad y fantasía para develar las condiciones de colonización y domesticación de los adultos hacia los niños. Así, comprende que la atribución de la literatura como infantil se funda en una situación comunicativa despareja y afirma:

Es fácil darse cuenta de que todo lo que los grandes hacemos en torno de la literatura infantil [...] tiene que ver no tanto con los chicos como con la idea que nosotros -los grandes- tenemos de los chicos, con nuestra imagen ideal de la infancia. (Montes, 2001, p.18)

De este modo, Montes pone en palabras las condiciones de producción adultocéntrica, sugiriendo luego cambios en relación directa con el lector infantil y no hacia él. En la misma línea, María Teresa Andruetto presenta *Hacia una literatura sin adjetivos* (2009), como una revisión de la relación entre textos infantiles

y estrategias de mercado. La autora entiende que la adjetivación *infantil* se ve transformada como palabra descriptiva para convertirse en categoría estética. Siendo así, con la rotulación se suponen una serie de ideas preconcebidas sobre *lo que es ser* una niña o niño. Por tanto, la propuesta entra en el campo de la inutilidad para el género si no coincide con la imagen *pautada* de lo infantil. Los rótulos de infantil entonces presuponen temas, estrategias y estilos que terminan por construir la obra desde fórmulas ya probadas sobre lo que la infancia es. Como conclusión, podemos señalar los aportes de Ariel Dorfman y Armand Mattelart sobre los estudios de historietas del Pato Donald (2002). Los autores comprenden que, una vez generado el producto a consumir por el mundo adulto, la única forma en la que el niño colabora es *prestándole* su representatividad al adulto. Con esto develan el carácter formativo de las producciones visuales que abordan sobre los sujetos a los que se destinan:

Los niños han sido gestados por esta literatura y por las representaciones colectivas que la permiten y la fabrican y ellos [mismos] deben reproducir a diario todas las características que la literatura infantil jura que ellos poseen. [Finalmente] Esa literatura se justifica con los niños que esa literatura ha engendrado: es un círculo vicioso. (Dorfman & Mattelart, 2002, p.26)

Podemos pensar que estas características tendrían su correlato en el Teatro para Niños, como se señaló al principio en relación a las infancias espectadoras y los adultos productores. Retomando las tensiones implicadas, nos habilitamos a afirmar el carácter formativo del acontecimiento escénico infantil. Podemos arriesgar que el Teatro para Niños, como categoría general, estaría condicionado por un abordaje discursivo adultocéntrico tejido a partir de proyecciones desde el interior del grupo adulto. Es decir que ese *para Niños* que acompaña al género Teatro es una idea de niño pensado desde la temporalidad adulta antes que desde la realidad infantil concreta. Podemos objetar que el acercamiento a la infancia es siempre discursivo, como desarrollaremos más adelante. Pero no se debe olvidar que la infancia, como categoría social permanente, es polisémica antes que unívoca. Y, por tanto, aquello que estamos señalando como infantil en el teatro, podría ser en realidad un determinante de la vida infantil antes que un representador de la misma.

### *La imposibilidad de la infancia*

Jorge Larrosa comprende que la infancia es siempre algo otro (2000), que escapa a la captura y cuestiona lo precedente. Con esto refiere a la novedad en el nacimiento de un otro, ya que su concreción como otra persona se instala como una aparición que se situará cultural, histórica y socialmente. Pensar a las infancias como otredad es comprender su absoluta heterogeneidad respecto del mundo instaurado, lejano a toda significación que el mundo adulto deposite en ellas:

El niño se expone completamente a nuestra mirada, se ofrece absolutamente a nuestras manos y se pliega sin resistencia a que lo cubramos con nuestras ideas, nuestros sueños o nuestros delirios. Se dirá que el recién nacido no es otra cosa que lo nosotros hemos puesto en él. [...] Pero, al mismo tiempo, cuando un niño nace algo otro aparece entre nosotros [...] es otro porque siempre es otra cosa que lo que podemos anticipar, porque siempre está más allá de lo que sabemos o de lo que queremos o de lo que esperamos. (Id, 2000:168-169)

La aparición de un niño o una niña es algo que va de lo imposible a lo verdadero, y no de lo posible a lo real (Id). Este tipo de perspectivas parte de saber que la relación con lo posible es siempre una relación de poder, ya que se sabe posible lo que puede acontecer y volverse real. Por tanto, lo imposible es siempre lo otro del saber y poder establecido, el nacimiento de un niño no estaría determinado así por cuanto se sabe o se puede accionar sobre él. Afirmar la imposibilidad de la infancia es sustraerla del ámbito de lo previsto, es apartarla de los discursos tradicionales de un teatro lavado, espectacularizado, basado en ideas de una infancia generacional. Así, la infancia debe pensarse también como lo verdadero, pues la verdad de la infancia es la manera en que los saberes se vuelven objetivables y abarcables. Pero para acceder a la verdad que trae consigo la infancia, hay que revelar y desaprender primero todas las verdades positivas que se ocultan. El acontecer de la verdad es siempre un misterio inabarcable, por lo que la verdad de la infancia no está en los discursos posibles sobre ella, si no lo que ellas dicen de sí mismas en el contexto de su aparición novedosa.

Esta condición de aparición, en tanto sociológicamente, convierte a la infancia en una categoría social permanente. Es decir que puede encontrarse siempre, desde su invención, como categoría al interior de diversos grupos sociales. Ahora bien, afirmar el carácter permanente de la infancia antes que su transitoriedad es parte de caracterizarla no desde *el llegar a ser*, sino *desde el ser*. En este sentido, las relaciones sociales de la infancia deben estudiarse hacia su interior y no desde la pautas y dinámicas exteriores y adultas. Podemos caracterizar, analizar, clasificar, invitar al teatro a niños y niñas, pero no debemos negarles su condición de actores sociales activos. La infancia, como aporta Eduardo Bustelo Graffigna, es una categoría homogénea respecto de la adultez, que sería su exterior constitutivo. Pero es heterogénea respecto de las dimensiones que la atraviesan y, más que todo, de la temporalidad histórica (2018). Es el mundo de los adultos el que determina los modos de comprender, analizar y explicar a la infancia; pero este adulto centrismo empaña el trabajo de deconstrucción del lenguaje concreto de niños y niñas, las relaciones de poder entre adultos productores e infancias espectadoras, “y no reconoce a niños y niñas como actores que tienen una vida propia intensa en la que se producen como seres sociales en interlocución con los adultos” (Id). En la misma línea, Gabriela Diker (2018) discute el fin de la infancia moderna, en tanto nuevos circuitos y posibilidades para las infancias. Pero lo más importante es su señalamiento acerca del agotamiento de los universales que operan sobre las infancias, su condición natural y de deber ser. Entonces, como productores de teatro para la infancia, es importante revisar las

operaciones a través de las cuales instalamos definiciones unívocas y homogéneas acerca de lo que es ser niño. Estas toman un carácter universal, es *para Niños*, y a la vez toman criterio de singularidad, puesto que establecen un modelo de niño espectador cuya intervención es válida para todos los casos. Retomando a Larrosa, no debemos olvidar que la infancia se nos escapa a la definición, por tanto, hoy debemos contemplar la movilidad y variabilidad de atributos en la relación adulto-niño. Este carácter relacional no debe ser fijado, las asimetrías deben permeabilizarse, las organizaciones poético-políticas de la mirada podrían crearse en conjunto. Los acercamientos discursivos a la infancia deben contemplar las condiciones de enunciación de la misma, es decir, desde dónde la estamos mirando y cuántas miradas nos permitimos. Como señala Mercedes Minnicelli: “los niños y las niñas como categoría general y cada uno de ellos en sus intercambios con sus pares, nunca son, no fueron -no fuimos tampoco nosotros respecto de nuestros mayores de entonces- ni serán los esperados” (Id, 2018). Por tanto, debemos reinstalar el carácter polisémico en el discurso estético teatral para la infancia, contemplar sus propias constelaciones significantes, inscribirnos en el universo simbólico de nuestra época. Y, más que todo, como aporte, aclarar la lectura discursiva que estamos sosteniendo como creadores, como otra forma de ubicarnos en la niñez contemporánea en tanto adultos teatristas.

### *Un teatro imposible*

Es por eso que la pregunta *qué es la infancia* puede resultar obvia. Como una posible hipótesis podemos suponer que aquella infancia a la que convoca el Teatro para Niños es aquella que se quiere divertir, que busca colores llamativos, que tiene que llevarse una moraleja, que responde dónde está escondida la bruja. Sin embargo, pararnos en lo obvio de la infancia puede limitarnos y hacernos olvidar que el acercamiento que nos falta es con el niño y la niña reales y concretos. Lo obvio está dado por el clima social, es el marco valorativo y conceptual que deviene en natural y nos hace aceptar sin ningún atisbo de duda que las cosas son como las vemos (Barreiro de Nader, 1975). Aun así, no debemos saltearnos que la ideología dominante es la que constituye a lo obvio. Y son los productores de espectáculos, en la mayoría de los casos, los que ponen a circular discursos sobre la obviedad infantil, delimitando supuestos básicos sobre lo que es ser niño. Tomaremos entonces una postura propositiva y reflexiva en torno a la pregunta sobre la existencia del Teatro para Niños como género teatral; siendo que podría comprenderse como un teatro destinado a un grupo social que se define exclusivamente por discursos formativos adultos. Cabe retomar la variabilidad de la infancia para contraponerla a las ideas universales de la misma. De este modo, el campo convocante se vuelve plural, habilitando el análisis concreto y reflexivo que permita enfocar creaciones escénicas concentradas en la realidad infantil antes que en supuestos generacionales. Por ejemplo, podremos hablar de un *Teatro para Alumnos* en aquellas micropoéticas que busquen una

narrativa pedagógica adoctrinante. ¡Tal es el caso de “En pampa y la vía láctea” del Grupo Ja! ¡Ja! Shows (2013), en el que un gaucho recorre la geografía argentina enseñando sobre diversas costumbres locales. O “Hansel y Gretel, un paseo por el bosque”, de Lorena Velázquez (2012), donde el cuento infantil tradicional se convierte en excusa para la moraleja ética del consejo paternal. En la misma línea, un abordaje del teatro desde perspectivas generacionales podrá señalarse como *Teatro para Hijos*. Se destacan los casos en los que la narrativa teatral se ve atravesada por el lenguaje circense como lo efectista y no disruptivo, que no pone en discusión a la ética familiar. Son ejemplo “Payajuegos”, del Payaso Manotas (2013) “Margarita, Galán y Galera”, de Grupo Sinchalupa (2012), o “Giratutto” del Payaso Alan Brando (2011). Por otro lado, y a la inversa, podrá hablarse de un *Teatro para padres* o bien de un *Teatro para padres que llevan a sus hijos al teatro*. Esta última variante referirá a aquellas propuestas escénicas pensadas en un tono anacrónico y que busca conciliar la distancia generacional. Suelen descansar en fórmulas ya probadas y aprobadas por la tradición de cuentos clásicos. Son ejemplo “La bella durmiente contada por una abuela”, de Grupo ECAE (2014), “Caperucita Roja”, del Grupo Amadeus (2012), “Aventuras y canciones del Gato con Botas”, de Grupo Plan Ve (2013). También se podrá pensar en aquellas micropoéticas escénicas que se destinen a representaciones heteronormadas de la infancia. Podría llamarse *Teatro para Niños Generizados*, y su propósito creador sería la performatividad de género de Butler (2007). Se destacan “La Princesa y el Pirata Jones” de María Sol García Cejas (2011), como convocante por sus dos representaciones ideales del binomio varón/mujer. Mismo caso para “La isla de las ilusiones, de un pirata y su princesa” de Grupo Ya Que Estamos (2014), otro ejemplo de la perpetuación de género por la repetición estilizada, en el caso discursiva.

Como conclusión, destacamos que este tipo de ejercitaciones permiten pluralizar la imagen del Teatro Infantil, develando sus condiciones de producción y creación como resultado de perspectivas formativas adultas. Entonces, quizás, el Teatro para Niños como tal no existiría ya que la pluralidad de la infancia reclama la polisemia propia de ser un atributo proyectado antes que una realidad concreta. Si todo acercamiento a la infancia es discursivo, entonces el teatro pensado y creado para la misma podría reconstruir las figuras de niñez sobre las que está trabajando de manera explícita. Como estrategia creativa, podría resultarnos enriquecedor esclarecer las condiciones de enunciación de la infancia. Así finalmente tal vez podamos encontrar en ese *para Niños* las voces, imágenes y modos de ser que se implican en una *imposibilidad* como lo es la infancia.

## Bibliografía

- Andruetto, M. (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*, Córdoba, Comunicarte.
- Bareiro de nudler, T. (1975). "La quiebra de la Ciencia Social acrítica". *Revista Paraguaya de Sociología*. 12 (32), Asunción
- Bustelo, E. (2018). Notas sobre infancia y teoría. Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401381>
- Bustelo Graffigna, E. (septiembre-diciembre, 2012). Notas sobre infancia y Teoría: un enfoque latinoamericano. *Salud Colectiva*. 8 (3), 287-298.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona, Paidós
- Carlii, S. (2002). "Introducción" en *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*, Buenos Aires, Miño & Dávila.
- Dicker, G. (2018). ¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias? Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401391>
- Dorfman, A.; Mattelart, A. (2012). "Introducción: instrucciones para llegar a general del club Disneylandia" en *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Minnicelli, M. (2018) ¿Se acabó la infancia? El derecho a la infancia y sus modos de institución y de destitución. Buenos Aires, Argentina: FLACSO Argentina. Recuperado de <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/view.php?id=401401>
- Montes, G. (2001). "Realidad y fantasía o cómo se construye el corral de la infancia" en *El corral de la infancia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Pavez Soto, I. (2012). Sociología de la Infancia: las niñas y los niños como actores sociales. *Revista de Sociología*. 27, 81-102.