

La “autodramaturgia” en la escena para niños, niñas y jóvenes: ¿posibilidad de construcción o destrucción de los sentidos?

DE LABASTIDA, Adela C. / ASOESCENA-ASSITEJ (Ecuador) - aefectosnomadaes@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: festival de teatro – auto dramaturgia – de construir*

› **Resumen**

A partir de datos concretos de un festival reciente en Quito, Ecuador, se plantea la pregunta por el teatro para la niñez y juventud desde el hecho vivo del lenguaje que es permanente cambio. Descubre una falta de correspondencia entre el cambio vital y el lenguaje y ensaya un enfoque diferente frente a la pregunta por la creación y la dramaturgia de obras para las nuevas generaciones. Este texto propone la “auto dramaturgia” como la dramaturgia de posibilidades para que creadores, dramaturgos o artistas creen las condiciones de la “creación” para niños y jóvenes, al rescate del arte como placer antes que como consumo.

› **Los datos que plantean preguntas**

En Quito, Ecuador, año 2017, de un total de 124 obras postulantes en un festival, solo 9 declaraban ser para público escolar mientras que 74 se decían para todo público. Se advierte entonces la necesidad de saber qué decimos cuando decimos obras para público adulto, obras para adultos mayores, obras para niños en edad escolar y recientemente en Quito, también obras para bebés hasta los 4 años. Lo planteo porque como artista escénica e investigadora del teatro de mi ciudad, miembro de Asoescena que es una organización de artistas escénicos profesionales, participo en una investigación que se ha propuesto analizar los datos arrojados por este festival, que es un dispositivo anual de circulación de obras de arte escénico en Quito.

Se presentan algunas interrogantes: ¿es que acaso en Quito ya no se crean obras de teatro para niños y niñas?, o ¿las obras que dicen ser para “todo público” efectivamente toman en cuenta a los niños de 7 así como a los adultos de 75? Por otra parte, ¿los creadores que crean para niños y jóvenes los consideran un “target” al que hay que complacer? o, algunos tal vez piensan que el teatro es una extensión del aula y

entonces quieren seguir “formando” al público en el teatro. Por su parte, la categoría “todo público” ¿esconde una falta de reflexión sobre estos temas o pertenece a una época en la que efectivamente no importaba tal diferenciación? ¿Ahora sí importa? ¿Por qué y para qué existe la diferencia?

Como creadora, parte del grupo El *Teatro del Barrio* que se inició de algún modo pensando en inscribirse en el teatro para niños, logramos *Pastillas para no soñar* en 2007, una relectura del cuento *La oca dorada* de los *Hermanos Grimm*. La hicimos pensando en los niños, pero en su trayecto comprobamos que la disfrutaban los niños desde los 10 años mientras que los menores comenzaban a manifestar indiferencia. Tuvo éxito entre los jóvenes y aún los adultos. Es más, tuvo éxito en las ciudades pequeñas más que en la capital -otra arista del problema, la que imprimen el urbanismo frente a la ruralidad y que las herramientas informáticas proponen escamotear. Al comentar nuestra obra, alguien dijo que ese fenómeno es una cuestión de lenguajes y efectivamente, más tarde comprendí que, en realidad, la batalla crucial se da entre lenguajes.

“Nada hay fuera del texto”, nos decía Jacques Derrida (De la Gramatología, 1986) advirtiéndome que deberíamos pensar primero que el lenguaje nos constituye y que teatro, niño, adulto, ciudad, campo, son constructos de similar procedencia. Al parecer, lo interesante del tema es encontrar a qué red responden o a qué deben una interconexión tal, en un momento dado. Un lenguaje entra a disputar la hegemonía de otro o, dicho metafóricamente, un relato que comienza con “¡Vengan, vengan... presentamos teatro para todo público!”, empieza a perder fuerza frente al otro relato que dice “Dale un “like” y participas por una entrada doble para ver a los “cybermegamonsters” en acción”.

El problema parece ser, por un lado, que situamos conceptos sobre lo que “debe ser” el teatro en la sociedad, lo que se espera que sean las obras para niñas y niños, lo que se debe enseñar en las escuelas como teatro, mientras que, por el otro lado, la sociedad cambia, la familia, los maestros y mucho más las niñas, niños y jóvenes. Recordemos a *Heráclito, el oscuro*, filósofo presocrático, y su metáfora del río que nunca es el mismo y sin embargo es el mismo (Diels-Kranz, 1974), aunque no queramos admitirlo, todos cambiamos porque nos atraviesa el tiempo, pero ¿no pasa de igual modo con las estructuras, los constructos, las instituciones? ¿A qué responde esta arritmia entre la vida y el lenguaje?

Este artículo propone reflexionar sobre el teatro para niños, cambiando el orden de la pregunta: en lugar de preguntarnos cómo debe ser el arte para los niños, la dramaturgia, los montajes, imaginemos cómo deben ser los niños para nuestro arte. Quizá así logremos vislumbrar si existen y dónde existen; entender mejor que si algo ha cambiado ha sido el hecho vivo del lenguaje que nos comunica porque vivimos el cambio, se han acelerado los procesos, se han incrementado sus formas, gracias a que disponemos de nuevas herramientas y están al alcance directo de niños y jóvenes, casi sin mediación del adulto, para mejor y para peor. Con un ejercicio así, tal vez logremos visualizar el campo en el cual queremos inscribirnos.

› **De las muchas posibles respuestas, ensayo una**

El Quito Tiene Teatro es un festival que puede ser considerado una muestra local -no tradicional- de la actualidad en el campo del arte escénico de Quito. Tiene un carácter gremial porque está coproducido por la municipalidad y los gremios de artes escénicas. Intenta sistematizar la información que se genera, como medida urgente para sustentar las demandas al Estado por políticas públicas para el goce y garantía de los derechos culturales.

En ese marco, sistematicé parte de la información de los tres años del QTT en lo que tiene que ver con las fichas de inscripción de los grupos y artistas postulantes y llegué a visualizar que el público infantil no es el público destinatario preferente de los artistas y grupos en Quito –apenas el 10% de la oferta- y me pregunto por qué. Obviamente, aquí no podría desplegar todos los indicios: un sistema educativo que deja de lado el potencial del arte, el “adulto centrismo” que campea en los medios masivos y su impacto en las generaciones jóvenes; la falta de fomento a las artes escénicas, entre otras. Es el paradigma capitalista y su impacto mercantil en el arte, el indicio que este trabajo aborda como detonador de interrogantes. No se enfoca en la dramaturgia ni tampoco en la poética, sino que quiere poner en diálogo el fenómeno productivo y cómo éste puede generar una alternativa sobre la dramaturgia para niños y jóvenes.

Tabla 1: El público destinatario del arte escénico de Quito

	TODO	BEBÉS	NIÑOS ESCOLARES	ADOS	JÓVENES	ADULTOS	ADULTO MAYOR	FAMILIAR	TOTAL, OBRAS POSTULADAS
2015	20	0	8	17	25	32	15	11	70
2016	45	3	13	0	37	41	19	18	103
2017	74	0	9	0	32	46	0	0	124
	139	3	30	17	94	119	34	29	297

Tomado de: Comité de Gestión de Artes Escénicas-Quito Tiene Teatro 2017

Parecería ser que la lógica de la producción choca con la lógica del arte –si pensásemos que el arte como tal tiene una lógica. Estamos hablando aquí del mercado del teatro, campo que necesariamente ha ido especializándose como lo afirma Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995). El campo de las letras, que es el que sirve a su análisis, se refleja también -con matices- en campos como el teatral en Quito. Dice Bourdieu que:

Ello significa que, de tanto depurar, las luchas que se desarrollan en cada uno de los diferentes campos llevan a aislar poco a poco el principio esencial de lo que define propiamente cada arte y cada género, la “literalidad”, como dicen los formalistas rusos, o la “teatralidad” con Copeau, Meyerhold o Artaud” (Bourdieu, 1995, p-209).

Por su parte, *Claudia Monsalve* y *Fernando Moncayo* de la *Rana Sabia de Quito*, decían en un conversatorio sobre el teatro para niños, que no había razón para diferenciar entre un teatro para adultos y un teatro para niños, sino que el arte bien hecho es para todos (Moncayo, 2010)

Bourdieu afirma que la especialización de un campo se produce cuando irrumpen acontecimientos que obligan a todo el campo a replantear sus elementos (1995). Este es el caso de los festivales, instancias de intermediación entre productores o creadores e instituciones de la cultura; estas instancias, al irrumpir en el campo del arte, obligan a los productores y/o a los artistas, a reflexionar en torno a la oferta y la demanda, al target del festival, al impacto poblacional que se aspira a tener. Dicho de otro modo y como lo afirma Alonso a partir de Bourdieu, hay:

[...] Homología estructural entre el campo de las prácticas de consumo y el campo de las relaciones sociales. Hay que decir, por tanto, que todo cambio en las prácticas de consumo atraviesa la estructura social en su conjunto y necesita una reorganización, simbólica y práctica del conjunto de los campos en los que construyen las clases sociales. (Alonso, 2004, p.3)

A inicios de este milenio, en Quito, nació el *Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, Guaguas de Maíz*, de la *Fundación Cactus Azul*. En un breve resumen publicado en la red, se puede leer:

[...] Hemos visualizado la importancia del teatro para la infancia y la juventud [...] construir y entender el lugar poético y artístico que los espectáculos para niños, niñas y jóvenes deben tener para enriquecer el alma y el espíritu, de tal manera que éste ya no sea un arte menor, sino UN ARTE MAYOR, en toda la extensión de la palabra. (Fundación Cactus Azul, 2017)

Aplicando aquello que afirman Bourdieu y Alonso, el campo de consumo del teatro para la infancia y la juventud en Quito responde al conjunto de relaciones sociales que se reorganizan, también a nivel simbólico. Un Festival de teatro para la infancia y la juventud asegura que haya una producción teatral, una creación dramaturgía especializada, para un público específico.

¿Es o no necesario pensar en características especiales del arte para un público infanto-juvenil? Más aún, ahora que la brecha generacional se siente, día con día con más fuerza, que las posibilidades de diálogo con millennials, o con centennials o generaciones post 11S se reducen por una parte y se amplían por otra, ¿se puede crear para todos en general? ¿Es posible guardar el teatro como un reducto de unicidad, integralidad, memoria, frente a la cada vez más impactante fragmentación y vértigo posmoderno que vive la sociedad en su conjunto? ¿Tiene sentido hablar de memoria, de afectos, de naturaleza, de grandes ideales? ¿O ha llegado el momento de hablar del verdadero poder, el poder del lenguaje, de la guerra de las significaciones, el conflicto permanente entre lenguajes por conquistar el poder o para fortalecerlo simbólicamente? ¿Cabrá asumir el lenguaje de la producción como una nueva poética que entra al ruedo? Frente a estas consideraciones, la pregunta matriz por los textos teatrales para niños y jóvenes, textos en el sentido de la dramaturgia contemporánea que al decir de Pavis, “tiende a superar el marco de un

estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica” (Pavis, 1990, p.157) que plantea este V Foro y mi propuesta de dar la vuelta la pregunta para visualizar si existen niños y jóvenes para nuestras obras de teatro, lanzo el desafío de la “auto dramaturgia”; como una necesidad sentida en nuestro medio de devolver a las niñas, niños y jóvenes el placer del juego creativo, colaborativo y artístico. Una propuesta de esta naturaleza se ubicaría en la necesidad de contar con unos creadores, artistas o dramaturgos, abiertos y dispuestos a proponer y a escuchar; implicaría el manejo de un diseño en líneas generales o como lo diría Julia Kristeva “un geno texto” (Buenaventura, 1985) hacia los niños, que estimule su participación; una labor de registro que reproduzca el acto para que sea aprehendido por sus hacedores y si se quiere, convertido en otra escritura, en definitiva, otro lenguaje, otro camino, otra forma de creación que juegue con los demás lenguajes.

Me pregunto, por último, si un lugar así: de juego permanente, de búsqueda de sentidos diferentes, de descentramiento de los intereses adultos no pudiera convertirse en un corredor –un pasillo- de múltiples puertas y ventanas abiertas.

› ***La dramaturgia de las posibilidades para niños y niñas***

Si bien la modernidad puso al arte como un territorio en disputa, el vanguardismo logró develar cuál era el verdadero campo matriz donde ocurría ese enfrentamiento: el mercado. Regresando a Bourdieu:

La oposición principal entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores, y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público, reproduce la ruptura fundadora con el orden económico, que está en la base del campo de producción restringida; se solapa con una oposición secundaria que se establece, en el interior mismo del subcampo de producción pura, entre la vanguardia y la vanguardia consagrada...[y demás oposiciones] (Bourdieu, 1995, p.188)

Por esta razón, tomamos como acceso la figura de los festivales y la información que de ellos puede derivarse, para entrar en una reflexión más allá, en el campo de la poética y de los lenguajes. Entonces, hacer obras para público infantil-juvenil con estas consideraciones iniciales, podría deconstruir el viejo conflicto entre “arte y no-arte”, “público infantil o todo público”, que hemos tomado como provocación.

La disputa en el campo de los lenguajes entre un arte “menor” que quiere ser considerado un arte “mayor”, entonces, asume ya el lenguaje de la producción porque apuesta a lograrlo a través del dispositivo del festival que es su marco y lo pone en juego en una nueva red de sentidos. Citando a Ubersfeld:

Vemos cómo, desde un simple punto de vista teórico, el enunciado, en un texto de teatro, si bien tiene significación, no tiene todavía sentido. Adquiere sentido en cuanto deviene discurso, cuando vemos cómo se produce, por quién y para qué es producido, en qué lugar y en qué

circunstancias. Vemos cómo, para pasar del texto de teatro (diálogo) al texto representado, no se puede hablar de traducción ni de interpretación, sino de producción de sentido (Ubersfeld en Buenaventura, 1985)

Entonces, desechar los cambios que se dan a nivel del lenguaje no solo verbal o escrito, presente o virtual, sino en sentido de inscripción, significa haber anclado un concepto pensando que éste pudiera ser estable, inmutable y absoluto. Este fenómeno, develado por el vértigo posmoderno, causa la arritmia entre la vida y el lenguaje y, como todo síntoma, una vez detectado, conviene atacar sus orígenes o visitar aquel río cuyas aguas son siempre otras.

Frente a la inversión de la pregunta sobre cómo debemos crear o escribir para las nuevas generaciones, yo propongo como alternativa la auto dramaturgia, en el sentido de la “dramaturgia del actor” al que se refiere Buenaventura, con todo aquello que eso significa: otros creadores, otros dramaturgos, otros maestros, otros observadores. Dice: “El escritor de teatro parte de la práctica teatral para desarrollarla o para transformarla como Valle Inclán o Brecht, para citar dos casos modernos. En resumen, la práctica teatral engendra textos que a su vez desarrollan y transforman esa práctica” (Buenaventura, 1985)

No implica dejar de hacer dramaturgia del autor, implica crear las condiciones, preestablecerlas, para que otros también creen, hablen, construyan y así deconstruyamos aquello que se pretende como sentido único y verdadero. Preguntemonos si acaso no es por ahí que el arte, que la dramaturgia, que el teatro, que la vida deberían transitar: por el disfrute del jugar, por el placer de crear, antes que por el consumo. Imaginemos un hogar, una escuela, un teatro, una plaza pública donde nos dé placer estar, transitando por esos corredores, abriendo esas ventanas, descubriendo las muchas posibilidades del vivir.

Bibliografía

- Alonso, L.E. (2014). *El estructuralismo genético y los estilos de vida: consumo, distinción y capital simbólico en la obra de Pierre Bourdieu*. Recuperado de:
<https://scholar.google.es/scholar?hl=es&q=profesi%C3%B3n+y+ocupaci%C3%B3n+en+Pierre+Bourdieu&lr=&oq=pro>
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Buenaventura, Enrique. (1985). *¿Qué es la dramaturgia del actor?* Recuperado de:
<https://saquenunapluma.wordpress.com/2010/06/02/%C2%BFque-es-la-dramaturgia-del-actor-por-enrique-buenaventura/>
- Comite de Gestion de Artes Escenicas. (2017). *Informe de sistematización: QTT del 2015 al 2017*. Recuperado de:
https://drive.google.com/file/d/1COXtphGW7q_ljZAv9TRMgjkFiar8cBJ/view?usp=sharing
- Diels-Kranz. (1974). Heráclito. *Wikipedia*. Recuperado de: <https://wikipedia.org/wiki/Heráclito>
- Fundacion Cactus Azul. (2010). *Caleidoscopio. Revista para la investigación y desarrollo de las artes escénicas para la infancia y la juventud*. Quito, Ecuador.
- Fundacion Cactus Azul. (2017) *Festival Internacional de Teatro para la infancia y la juventud Guaguas de Maíz*. Recuperado de: <http://fundacioncactusazul.org/10guaguasdemaiz/convocatoria-2017/>
- Moncayo, Fernando. (2010). El Teatro en el Aula. *Caleidoscopio. Revista para la investigación y desarrollo de las artes escénicas para la infancia y la juventud*. P.21
- Pavis, Patrice. (1980). *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.