

REVISIÓN Y ANALISIS DEL PROYECTO; FORO INTERNACIONAL DE INVESTIGADORES Y CRÍTICOS DE TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES. 2010-2018. BUENOS AIRES. ARGENTINA.

MORCILLO DELGADO, Nicolás / ASSITEJ. España

Tipo de trabajo: conferencia

» *Palabras claves: foros – temáticas – análisis cuantitativo – análisis cualitativo*

› Resumen

Panorama analítico de los sucesivos Foros Internacionales de Investigadores y Críticos del Teatro para Niños y Jóvenes desde 2010 al 2108. Estos encuentros se llevaron a cabo en la Ciudad de Buenos Aires y permiten realizar significativas observaciones sobre el teatro para niños y jóvenes en el mundo.

› Presentación

Tengo que comenzar este trabajo reconociendo lo enriquecedor que a nivel personal y profesional supuso para mí la asistencia al primer Foro en julio de 2010. El ambiente de cordialidad, el nivel de profesionalidad y de organización realizado por el equipo organizador y por todos sus ayudantes. Aprovecho esta nueva ocasión para darles las gracias de manera especial por haberme invitado de nuevo a este V Foro. Lo quiero hacer resaltar por el mimo con el que fuimos atendidos todos los participantes por la organización durante las prácticamente 24 que duran las jornadas de trabajo en estos foros, sello de identidad de los mismos. Es por tanto un placer para mí, muchas gracias de nuevo y espero disfrutar una vez más aprendiendo junto a todos ustedes en este quinto foro.

Me gustaría que este trabajo de revisión y análisis de los trabajos presentados en los cuatro Foros anteriores, sirviera poner el valor esta actividad apostando por el debate y la dialéctica como forma de llegar al conocimiento.

La cantidad y variedad de puntos de vistas abordados en las cuatro temáticas de los Foros: El tabú, El humor, La estética y del Teatro para Bebés al Teatro para Adolescentes, así como, la multitud de ejemplos prácticos y experiencias que se han presentado y debatido en los mismos, han sido de un gran nivel. La realización de estos foros ayuda a dotar al Teatro infantil y juvenil, de un cuerpo teórico como especialidad propia dentro del Teatro. En mi intervención intentaré resumir algunas de las cuestiones más debatidas y consensuadas.

Ha sido este un trabajo minucioso, pero tengo que reconocer que he disfrutado leyendo de nuevo las comunicaciones de los cuatro tomos de actas de manera seguida.

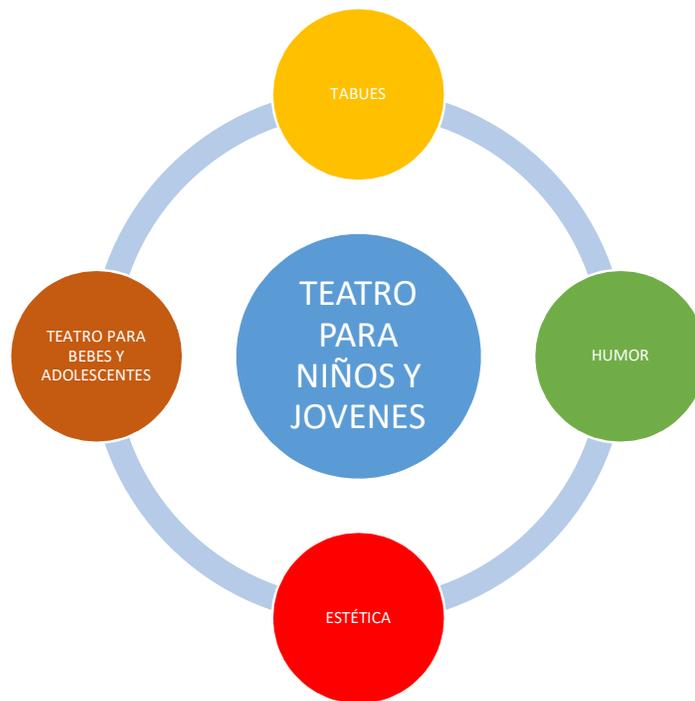
Quisiera resaltar el trabajo de conclusiones realizado en cada uno de los Foros por parte de Manon van de Water y Nora Lía Sormani. Este esfuerzo de síntesis ha supuesto una ayuda inestimable para la realización de mi trabajo. He tomado algunas citas literales de ambas autoras y especialmente de aquellas en las que coincido plenamente tras el análisis de revisión realizado.

Decía Lola Lara en el prólogo del III Foro; “Cuando las cosas funcionan, hay que decirlo. Lo cierto es que hay artistas que han elegido este público, que hay estudiosos de esa área artística y, lo que es más importante, que ese público existe. El hecho de que sea contemplado como objeto de estudio le otorga carta de naturaleza en el área del saber”.

Comenzaré presentando los datos de este estudio de manera cuantitativa, es verdad que los números aislados son fríos, pero si les prestamos atención le ocurre lo mismo que a las ideas, a las personas o a las cosas, que cuando se juntan en armonía nuestra percepción cambia por completo.

Utilizaré el concepto de número como lo hacían los primeros filósofos matemáticos pensando que los números formaban parte de la propia naturaleza y que a través de ellos se podrían descubrir sus leyes. Los números, los datos cuando se juntan de manera adecuada nos descubren una información que posiblemente había pasado desapercibida. No pensemos que los algoritmos matemáticos son formulas abstractas e inteligibles para martirizar a los pobres estudiantes, es algo más sencillo, simplemente describen regularidades de la vida cotidiana que tras su pertinente enunciado pueden convertirse en ley.

Con toda la información analizada de los cuatro foros vamos a intentar humildemente crear el algoritmo del TNJ y ayudar a comprender algo más su cuerpo teórico.



Análisis cuantitativo

Al realizar el análisis cuantitativo de los resultados hay varios datos que nos aportan una información bastante relevante:

La Participación de 19 países dota a este proyecto de un carácter abiertamente internacional.

Le presencia repetida de muchos de estos países es una muestra clara del interés científico que aporta este proyecto para los investigadores.

La cantidad de trabajos presentados entre conferencias, ponencias y comunicaciones, 94 en total, aporta un buen material de estudio y análisis.

La variedad de los temas abordados y los diferentes puntos de vista analizados en los mismos, aportan y dotan al teatro para la infancia y la juventud de un soporte singular dentro del Teatro.

TABLA 1. PAISES PARTICIPANTES POR FOROS Y TRABAJOS PRESENTADOS

FOROS	PAISES PARTICIPANTES	CONFERENCIAS	PONENCIAS	MESAS DE DEBATE	PÁGINAS	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
I FORO 2010 Los temas tabú en el teatro para niños y jóvenes (7 países)	Argentina: 10 Australia: 2 Canadá: 1 Dinamarca: 1 EE.UU.: 4 España: 1 México: 1 Reino Unido: 1	1(*)	20	0	634 (español- inglés)	172
II FORO 2012 <i>“El Humor en el Teatro para Niños y Jóvenes”</i> (9 países)	Argentina: 15 Brasil: 1 Ecuador: 1 EE.UU.: 3 España: 2 Francia: 1 Irán: 1 Rumanía: 1 Turquía: 1 Uruguay: 1	1(*)	26	0	466 (español- inglés)	159
III FORO 2014 <i>La estética en el teatro para niños y jóvenes.</i> (8 países)	Argentina: 8 Brasil: 6 Canadá: 1 Dinamarca: 1 EE.UU.: 2 España: 1 Francia: 1 Turquía: 1	2	14	5	268 (español)	28

IV FORO 2016 <i>Del Teatro para</i> <i>Bebés al Teatro</i> <i>para</i> <i>Adolescentes.</i> <i>¿Hay un teatro</i> <i>para cada edad?</i> (8 países)	Argentina: 14 Brasil: 2 Chile: 2 EE.UU.: 1 Finlandia: 2 Japón: 2 México: 3 Suiza: 1	3	16	8	306 (español)	55
TOTAL (En el V Foro ha participado Sudán, 20 Países cinco continentes)	Argentina, Australia, Brasil, Canadá, Chile, Dinamarca, Ecuador, EE.UU, España, Finlandia, Francia, Irán, Japón, México, Reino Unido, Rumanía, Sudán Suiza, Turquía y Uruguay.	7	76	13	1674	414

(*) Trabajos no publicados en las Actas del Foro.

TABLA 2. PAISES Y TRABAJOS PRESENTADOS EN CADA FORO

Nº		I FORO 2010	II FORO 2012	III FORO 2014	IV FORO 2016	TOTAL
1	Argentina	10	15	8	14	47
2	Australia	2				2
3	Brasil		1	6	2	9
4	Canadá	1		1		2
5	Chile				2	2
6	Dinamarca	1		1		2
7	Ecuador		1			1
8	EE.UU	4	3	2	1	10
9	España	1	2	1		4
10	Finlandia				2	2
11	Francia		1	1		2
12	Irán		1			1
13	Japón				2	2
14	México	1			3	4
15	Reino Unido	1				1
16	Rumanía		1			1
17	Suiza				1	1
18	Turquía		1	1		2
19	Uruguay		1			1
	TOTAL	21	27	21	27	96

Gráfico 1. Relación de trabajos presentados y países participantes.

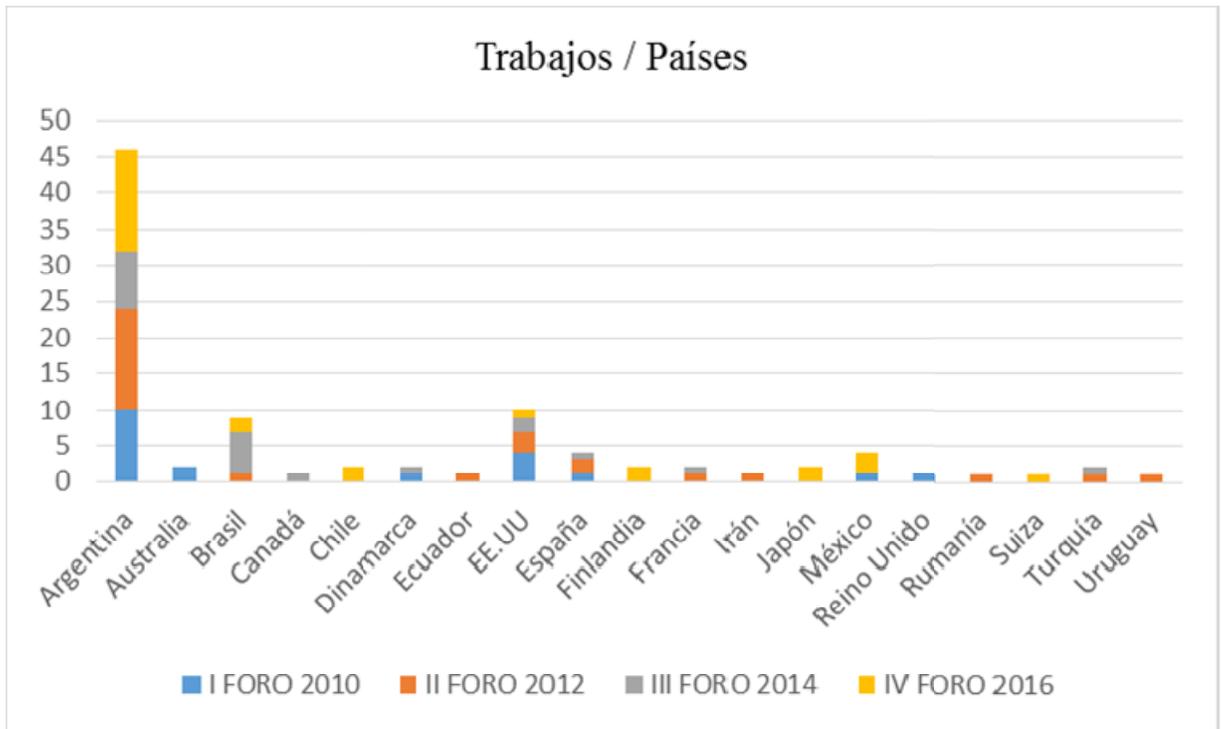


Gráfico 2. Relación de trabajos presentados y países participantes.



Análisis cualitativo

Las cifras nos han aportado una información de tipo práctico que podemos utilizar como buen criterio para evaluar cualquier proyecto o actividad e utilizar como argumento contundente ante las entidades públicas y privadas de cara a solicitar apoyos y subvenciones. Todos conocemos lo precario que es el mundo del Teatro para la Infancia y la Juventud en la mayoría de los países.

Superado este balance con buena nota, ahora nos toca hilar un poco más fino, entrar con profundidad en la esencia del Teatro, en nuestro caso el Teatro para la Infancia y la Juventud.

Decía el filósofo español Ortega y Gasset, con gran presencia dentro del pensamiento argentino, que la realidad tiene una perspectiva poliédrica con multitud de puntos de vista y que quizás la verdad auténtica, la esencia, se podría encontrar en la unión de todos esos puntos de vista en uno solo.

Que no hemos encontrado la esencia del teatro y es que igual no es alcanzable, luego no lo podemos convertir una meta, solo nos queda retomar el carro ambulante de Tespis y seguir haciendo camino. Pero en esta búsqueda nos hemos aproximado bastante a ella, en el sentido dialéctico de que al tener la oportunidad de confrontar de ideas, experiencias y puntos de vista tan ricos y diferentes que cada uno de nosotros nos vamos formando una nueva percepción poliédrica del Teatro para la infancia y la juventud, para seguir trabajando con ella en cada uno de nuestros ámbitos profesionales.

También debemos tener presente que la investigación en el campo del teatro para la infancia y la juventud es relativamente reciente y que utiliza la misma metodología de las ciencias sociales. Conforme avanzamos en su estudio se va haciendo más necesario la elaboración de una metodología propia, más específica.

Desde el punto de vista teórico y metodológico he agrupado los trabajos presentados en seis categorías (ANEXO 2);

1. Presentaciones (colecciones, libros, programas, festivales, etc.)
2. Teoría e historia del teatro.
3. Filosofía, psicología del teatro.
4. Teatro y educación.
5. Experiencias, talleres, etc.
6. Investigaciones.

Gráfico 3. Breve resumen de las aportaciones más significativas en los cuatro Foros.

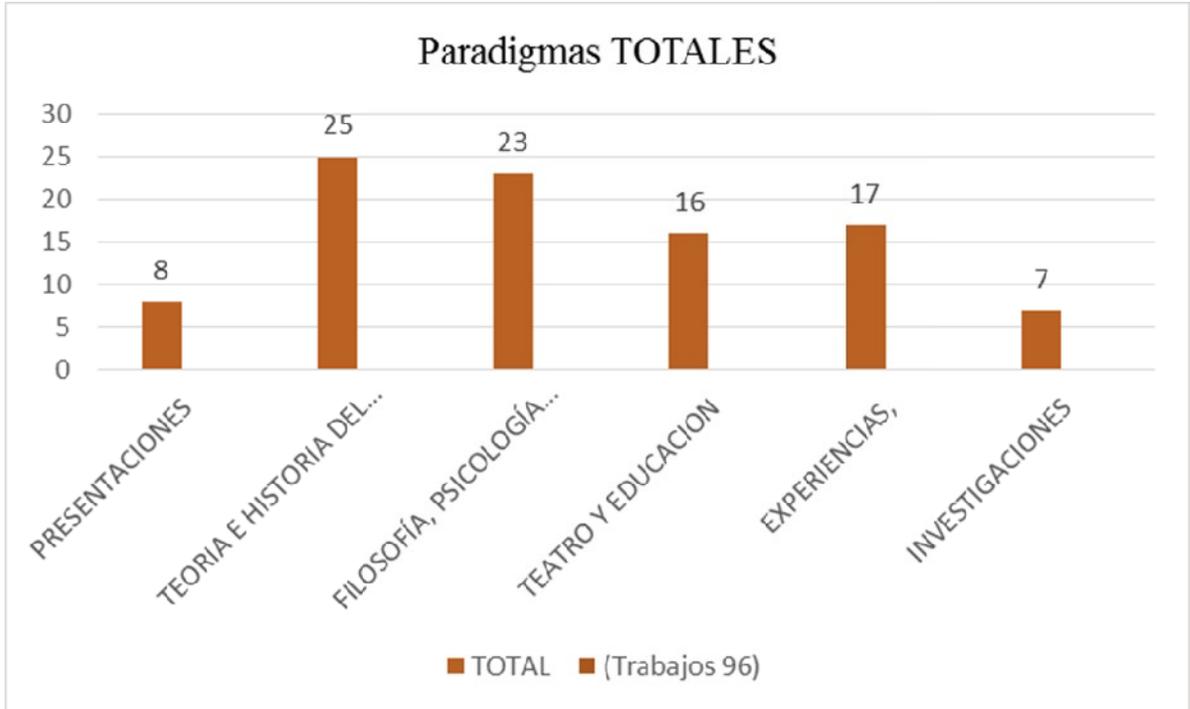
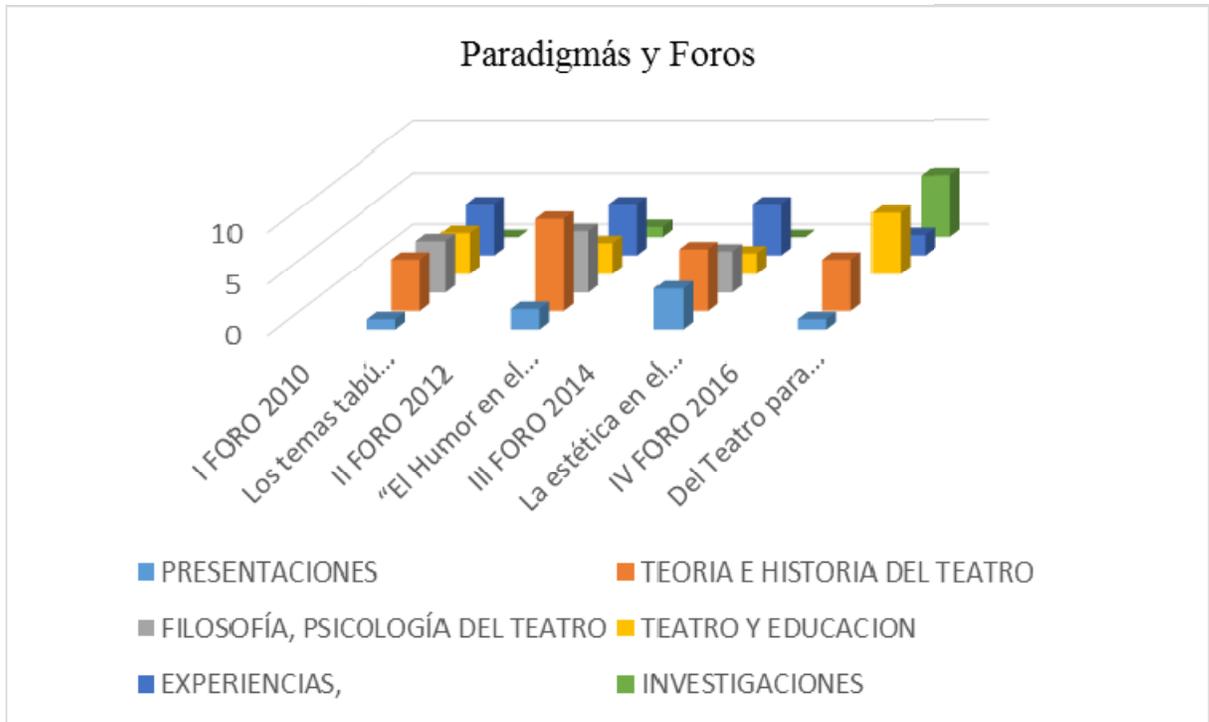


Gráfico 4. Relación de los paradigmas abordados en los cuatro Foros.



I Foro. “Los temas tabú en el teatro para niños y jóvenes”

El concepto de infancia es un concepto relativamente moderno, no ha sido fácil el paso de considerar al niño como un adulto pequeño y marginado a ser considerado como un individuo con características e identidad propias. No podemos olvidar que hasta no hace mucho tiempo, la abundancia de hijos era la única forma de subsistir y de protección para la vejez en multitud de sociedades.

La Declaración de los Derechos del Niño fue aprobada por las Naciones Unidas el 20 de noviembre de 1959, está formada por diez artículos. Basada a su vez en la Declaración de Ginebra sobre los Derechos del Niño, de 1924, que recogía cinco únicos artículos. Hasta que definitivamente en 1989 se firmó la Convención sobre los Derechos del Niño, con 54 artículos.

Las principales diferencias entre ambas es que el cumplimiento de una convención es obligatorio y que considera a las niñas y niños como sujetos de protección y no sólo como objetos de la misma.

En el primer foro con los temas tabú como eje central, ha supuesto una magnífica revisión del estado de la cuestión desde el punto de vista teórico hasta el momento y la implicación que tiene esta nueva concepción de infancia en la dramaturgia para la infancia y la juventud.

El comienzo del Foro con la conferencia “De la censura y de la autocensura...” de Suzanne Lebeau ya nos prometía unas jornadas de vértigo desde el punto de vista dialéctico. Planteamientos como el público infantil es un público “no formateado”, la cultura del cuestionamiento ¿quién puede saber y decidir lo que es mejor para un niño? Afirmaciones como; lo peligroso es la convicción íntima que tiene cada adulto de saber lo que es bueno para los niños es totalmente subjetiva basada en recuerdos y nostalgias del pasado que hubiera querido vivir. Hace tuyas las palabras de María Machado “...para los niños tiene que haber algo más, un supermundo, el de la esperanza”. El arte, el teatro, debe ser un disparador un detonador...

O el reconocimiento de que sigue teniendo miedo de las palabras fervor, sentido, trascendencia, gravedad, silencio, duda,... que quisiera borrar cuando se habla de la infancia. Todas ellas provocaron un debate profundo y fértil entre todos los asistentes.

Desde la Filosofía del Teatro, la relación del teatro con el ser. (Lenguaje, naturaleza, valores, Dios, lo sagrado), tan bien argumentado en Convivio y poíesis por Jorge Dubatti y Nora Lia Sormani.

Hay temas tabú universales y otros que son construcciones socio-culturales. Los temas tabú han formado y siguen formando parte de nuestra sociedad, de modo que no es un invento del teatro para la infancia, si puede ser considerado como novedad de un tiempo a esta parte abordar estos temas dentro del escenario, pero creo que hoy en día están más que superados.

Sin embargo, si nos asomamos a los noticieros emitidos en horario familiar de cualquier país, podemos comprobar que la carta de apertura es la imagen más violenta e impactante que se haya captado en cualquier rincón del mundo. En concreto en mi país, España, más de la mitad del tiempo de los noticieros se compone de sucesos, por supuesto que acompañados de la selección de sus correspondientes imágenes.

Si analizamos las superproducciones de cine o los videojuegos de mayor implantación en nuestra juventud, su mayoría son de temática violenta. Si entramos en internet no hay que hacer prácticamente nada para que las imágenes más impactantes se coloquen delante de nuestros ojos. Las series más vistas abordan temáticas que nadie se plantean, pero que superarían y desbordaría la temática tabú en el TNJ.

Además si tenemos en cuenta que hoy día todos nuestros menores, tienen teléfono móvil (celular) con acceso a internet las veinticuatro horas del día y que la curiosidad es una de las características fundamentales de la infancia y juventud, tenemos el guion completo y servido.

Citemos algunos de los ejemplos presentados por los compañeros. En Argentina, como en otros muchos países, nos dicen que quizás sea la escuela (garante de las normas sociales) la gran censuradora porque el teatro para niños es marcadamente dependiente de la escuela, por ello apenas aparecen los temas tabú en su programación.

Las obras que tratan temas tabú muchas veces son prohibidas, dos ejemplos citados en las comunicaciones: *Medea Redux* de Neil LaBute y *Independence* de Lee Blessing por J. Andrew Wiginton. (USA). En Estados Unidos todas las compañías dependen de los públicos escolares y argumentan que sus obras están alineadas con los objetivos curriculares. Esto hace que las compañías eviten los temas tabúes a favor de temas más afines a las ideologías dominantes. Bedard llama a esto “teatro-pero-no-teatro”

La autocensura ejercida muchas veces por los propios teatristas, que proponen una producción “a lo político correcto” dirigida a un “espectador ideal”, pensando desde los parámetros de las instituciones escolares y convirtiendo su trabajo en una fuente segura. María de los Ángeles Sanz. (Argentina).

Como contrapartida podemos tomar las propuestas de Perla Szuchmacher; “Malas palabras”, una historia de adopción por padres amorosos que tienen miedo de afrontar el momento de la revelación. El tabú del niño ciudadano de Adela Basch y Melania Torres Williams. El tabú de la tristeza: ¿Por qué nos asusta que los niños se asusten? Finegan Kruckemeyer. (Australia).

Nos dice Evelyn Goldfinger, no hay temas tabú hay formas de relatos particulares para cada una de las edades. Hector Presa, dejar las puertas abiertas a la solución del conflicto citando la Cantata de Pedro y el lobo de María Inés Falconi. David Mamet sugiere como elemento crucial de todo teatro considerar al público como factor central, porque la cuestión del arte no es. No

debemos preguntarnos ¿Cómo el teatro sirve al Estado?, ni su astuta modificación en ¿Cómo sirve el teatro a la Humanidad? sino, simplemente ¿Cómo sirve el teatro al público?

Otra respuesta la encontramos en Teatro y Educación. Cuando el Teatro se involucra en contextos escolares, puede proveer de herramientas poderosas a los estudiantes para entender esta sociedad, Katrine Karlsen. La compañía de Teatro y Arte Graense-Loes, los tabúes son fabricados por los adultos y nos habla del proceso liberalizador durante el montaje. Ejemplo, en Príncipe Príncipe de Perla Szuchmacher, basado en el cuento holandés Rey y rey de Stern Nijland. El príncipe se llamará Tadeo como el hijo del actor para superar la inhibición del actor ante la interpretación. Entrevista a Emilio Acosta y María Hope por Aracelia Guerrero.

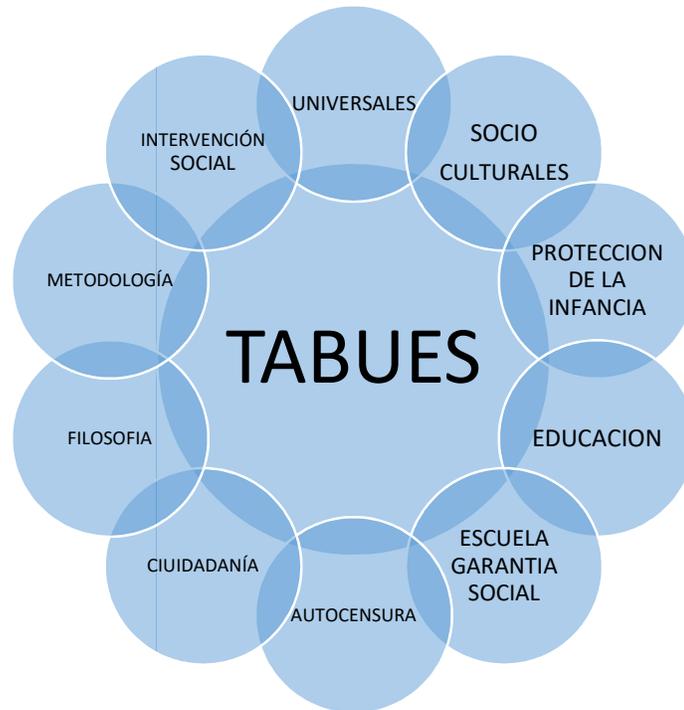
Enrique Olmos o Augusto Boal sostienen que *“En el teatro callejero no hay tiempo para sutilezas psicológicas”*. Alain Badiu propone dejar de reflejar víctimas en el teatro y mostrar acciones donde se dé cuenta de todo lo que el sujeto es capaz.

El teatro para adolescentes como una forma de construcción de identidad de Alejandra Varela en el Taller de teatro comunitario, tomando como referencia el libro titulado Hipótesis 891, del Colectivo Situaciones, nos dice que considerar al adolescente como un ser invisible crea bolsas de desarraigo.

Estudios de programas concretos como el programa único de pensamiento crítico y alfabetización preescolar llamado Early Bridges por Amy Susman-Stillman, Shanon Rader y María Asp. (USA).

Dibujar los maravillosos cuadros de Gervais para pasar de la subjetividad a la objetividad, nos dice, para una comprensión horizontal de la obra, utilizo un cuadro: esto me permite aplanar el texto y revelar su estructura a fin de tener del mismo una visión global.

Cambiamos pues el “corral de la infancia” en expresión de Graciela Montes y quedémonos con una reflexión de Suzanne Lebeau, ella pone solo un límite, “La desesperanza” y asume que con un rayo de esperanza se puede abordar cualquier tema.



II Foro. "El humor en el teatro para niños y jóvenes".

"El hombre es el único animal que ríe". Aristóteles.

El tema del humor puede parecer a simple vista un recurso fácil y ligero, pero al analizar los trabajos presentados, quizás sea de los cuatro tópicos abordados, el que haya costado más trabajo contextualizar y liberar de sus muchas acepciones. Podemos encontrar ponencias que no tienen nada que ver con el humor y que se podían haber presentado en el foro de la estética, esto nos indica la ambigüedad teórica con la que abordamos ambos términos y cierta confusión semántica.

Nos dice Cristian Palacios, el "humor" es tomado en general por sinónimo de "cómico", no obstante el humor y lo cómico pertenecerían a una categoría mayor que yo llamaría "lo irrisorio", según numerosos autores, y me lleva a la conclusión de que intentar comprender el humor no sería posible.

Carlos Uncal nos dice, entendemos el humor como una actividad humana que cumple una función social valiosa y específica, crear vínculos entre diferentes individuos o sectores de una sociedad.

El adolescente encuentra en el humor una manera de diferenciarse de su etapa infantil y entrar en la etapa adulta y lo utiliza como herramienta social para generar un grupo de pertenencia. A

su vez el adulto, encontrará en el humor un espacio para comprender a las nuevas generaciones y los más pequeños sienten una manera de valorar su propia participación en el mundo.

La risa podría ser una forma ancestral de comunicación según la antropología. La risa es una respuesta a momentos o situaciones de humor, diversión, alegría y felicidad. Según Gruner, “incluso un lactante se ríe, no como manifestación de agradecimiento, sino porque consiguió lo que deseaba”.

El sentido del humor en la construcción de la subjetividad infantil, de María Cristina Iturri nos dice que niños los de 4 a 6 años en el taller de teatro el “dale que era”, comprenden el uso del humor en una situación social y son capaces de manejar magistralmente el lenguaje con invenciones y riendo abiertamente. Luego, el humor implica la violación y percepción de la incongruencia de las reglas del lenguaje.

Son múltiples las utilizaciones y relaciones del humor con el teatro para fines didácticos, de intervención social, etc. Como ejemplo podemos citar la ponencia de Gabriel Macció Pastorini con el trabajo del Grupo SER (Montevideo), en ella describe como dentro del contexto hospitalario utiliza el clown y el teatro como medida de prevención en salud, partiendo del principio de que existe una estrecha relación entre la risa y las endorfinas, así como entre las endorfinas y el sistema inmunitario.

En la misma línea de teatro didáctico de aplicación sanitaria tenemos a Georgina Ravasi en “Expediente Fidelio, una historia clínica”, obra de teatro para niños puesta en escena en 2006 por la agrupación María Castaña. Nos describe como la parodia instala el humor con una finalidad didáctica.

Del juego al humor: Pallapupas, payasos de hospital. Irma Borges | Pallapupas, Payasos de Hospital, nos demuestran con su experiencia que el humor no es sólo reír, es dejar espacio para “purgar” las emociones más enterradas. Utiliza el clown como recurso partiendo del siguiente planteamiento; El clown no representa sino que es, y además es trasmisor una verdad inicial y única que habita en todos y en situaciones extremas el único elemento que no se suprime es la nariz roja.

Todas estas estas comunicaciones de payasos de hospital ponen en valor la relación entre el humor y la esencia de las personas.

Revisiones de la relación humor-teatro en diferentes países. Jain Boon | Gwent Young People Theatre Company (Gales), Daniela Mişcov | Artelier D. Proiecte Pentru Copii (Rumania), describen como en Rumanía, desde el punto de vista de nuestra investigación, existe un teatro alegre y despreocupado, sin dilemas, sin problemas serios o drama, que vive por completo en el territorio de la comedia, su repertorio está basado en cuentos de hadas del siglo XIX.

Una revisión de la historia del humor en el teatro argentino de Leonor Vila Bromberg. Parte de este trabajo es el resultado de varias décadas escuchando anécdotas maravillosas en boca de Beatriz Suárez del humor que había en sus obras de teatro para niños.

En las décadas del 50' y del 60', se fomentaba humor que consideraba al niño como “ñoño”. La comicidad verbal, se basaba en el equívoco, las rimas y en el juego de palabras y el humor, nutriéndose de la poética de la Comedia del Arte. Junto a Javier Villafañe y Roberto Aulés, comenzaron a pensar al niño como un espectador diferente y le brindaron temáticas vedadas comedias tales como *Chau Polichinela* (Gelman) o *Chímpete Chímpete* (versión libre de Villafañe del tradicional Burlador burlado). *El caballero de la mano de fuego*, *La calle de los fantasmas* (Villafañe), *Romeo y Julieta*.

La semántica y el humor de Adela Basch, es todo un catálogo y análisis de términos que al principio nos pueden parecer sinónimos; Similicadencia, palindromía, aliteración, onomatopeya, metonimia, la rima, el equívoco, el juego de palabras, paronomasia y calambur, dilogía y similicadencia, son algunos de los recursos estilísticos que pueden usarse. La autora nos ofrece esta opinión; “Para mí el humor es una fuerza que sacude lo que ya está instalado y no se cuestiona, y nos impulsa a la pregunta y a la transformación”.

Lita Llagostera partiendo del análisis de los textos “Patios del recreo en Iberoamérica” y el libro “Escribir con humor” de Bettina y José María Caron, nos aporta esta idea, más allá del humor siempre hay algo más, un plus de interioridad oculto tras la risa.

Manon van de Water comienza con una cita de Bergson, “lo cómico es dependiente de las costumbres y prejuicios de una sociedad”, y posteriormente nos presenta una clasificación de las etapas del humor. En una publicación de 2005, Jennifer Cunningham llama “pionero” a McGhee y construye una lista útil y actualizada de las teorías del desarrollo del humor en los niños de McGhee, basada en las teorías del desarrollo educativo de Jean Piaget.

Etapas del Desarrollo del Humor:

Y concluye con su confesión final centrada en los interrogantes siguientes: “Me tomó 24 años y este Foro para finalmente entender por qué ¿Existen diferencias basadas en la clase, el género y las circunstancias culturales y sociales? ¿En qué influyen la religión o la ideología? ¿Existe un punto de inflexión en el que el humor comienza a funcionar de manera diferente en

sociedades liberales, en oposición a sociedades más conservadoras? Y ¿puede traducirse este tipo de humor?”

Melania Torres Williams nos habla de reflexionar sobre el humor, el teatro y los niños tomando como eje una de la obra “El velero desvelado” de la autora Adela Basch. Adultos y niños podemos unirnos a través del disparate, podemos enfrentar la vida mejor a través del juego y la risa.

Propuestas más reivindicativas del humor apuestan por que el teatro para niños incluya un tipo de humor más comprometido, aprovechando el efecto catártico y el de identificación que provoca éste y la risa y de esta manera lograr que el niño acepte situaciones de la vida que no siempre son agradables.

Natalia María Moya. Humor, teatro y escuela: ¿estéticas o estrategias comerciales? Plantea una pregunta ¿Por qué insistimos en seguir creando mundos ideales que no existen? y responde, El teatro para niños debe incluir un tipo de humor más comprometido, aprovechando el efecto catártico y el de identificación que provoca éste.

Nieves Fernández Rodríguez de Ciudad Real (España), nos dice que la risa podría ser una forma ancestral de comunicación y una respuesta a momentos o situaciones de humor, diversión, alegría y felicidad. Concluye con un intento de clasificar la risa; risada, chasquido, carcajada, risotada, risita, risa despectiva, desesperada, nerviosa, cascabeleo o risa malvada, también risa fingida o falsa y por supuesto la sonrisa, que es la risa silenciosa y la más contagiosa.

Omid Niaz de Irán nos hace un sencillo planteamiento de la teoría cognitiva de Piaget en “El humor en el teatro para niños y jóvenes”.

Paloma Dávila | ASOESCENA-ASSITEJ (Ecuador), nos ofrece una cita de Edgar Morín, “el héroe cómico ignora las censuras, porque su inocencia de niño lo lleva tanto a una bondad como a una malicia en ambos casos anormales

Una propuesta totalmente diferente e inquietante es “El Humor cultural en el teatro latino para niño y jóvenes en los EEUU”. Experiencia México-americana con audiencias conformadas por niños y familias a través del análisis de las obras; *Calabasas Street* de José Cruz González, *Alicia in Wonder Tierra* de Sylvia González S., y *Señora Tortuga* de Roxanne Schroeder-Arce. Nos resume una sensación preocupante; Las diferencias no han definido automáticamente a un grupo en particular como enemigo, pero han establecido que ese grupo era “el otro” y como tal debía ser considerado con cierta dosis de sospecha y desconfianza.”

Propuestas de trabajo concretas como; Tiempos post modernos, o del humor de Chaplin de Selena Camanzana | Grupo Princatea. Instituto de Artes del Espectáculo. El trabajo surge desde la observación y práctica docente y trata sobre el humor en el teatro en niños y con niños en el relato clásico del cine mudo de Chaplin.

La misión del director: crear un humor elegante en el escenario, del turco Servet Aybar.

El humor en las adaptaciones del teatro de Shakespeare, comunicación de Susana Llahí, nos dice. Hemos analizado los recursos a los que apelaron Falconi y Puro Grupo para construir el humor en sus textos en las adaptaciones de las dos piezas, en ese “Violar la ley”, por castigar a los asesinos del rey en el caso de Hamlet y por “defender un amor” en Romeo y Julieta, es donde los autores introducen la comicidad. “Pará che, que estamos representando”. La parodia que se realiza sobre el discurso permite ridiculizar lo incorrecto.

Otro punto de vista que completa esta visión de humor en el Teatro infantil y juvenil es, “humor en un contexto hostil: la conformación del grupo de Titiriteros del teatro San Martín” de Tatiana Becco. La hipótesis que consideran, es que la remisión del títere a lo infantil y por lo tanto a la inocencia, la desvalorización ideológica de lo lúdico, de lo infantil y del humor habría llevado a menospreciar el efecto que estos (los dictadores) tienen sobre el individuo en culturas machistas o de regímenes castrenses. También debemos considerar que el lugar del cuerpo del actor en el teatro de títeres lo dota de cierta impunidad, así como el carácter efímero de la representación del teatro de títeres.



III Foro. “La estética en el teatro para niños y jóvenes.”

Centrar el tema de la estética en el teatro para niños y jóvenes ha costado un buen esfuerzo y ha valido la pena su debate, tal como demuestran las comunicaciones presentadas por los participantes. A nivel de presentación como clase introductoria y clásica podemos citar la comunicación de Jorge Dubatti, “Construcciones científicas del teatro: poética, estética,

pensamiento teatral”. En ella nos dice, que la Estética estudia las teorías en torno del teatro y sus problemas (la belleza, la esencia del arte, su institucionalidad, etc.).

Manon van de Water en su posición de que las ideas, costumbres, conceptos o manifestaciones artísticas asumen diferentes funciones y significados con respecto a las culturas de las diferentes sociedades, nos dice que; Las percepciones y nociones culturales sobre la «estética» no son estáticas sino fluctuantes. Lo que sí es relevante en ese contexto, es si puedo desafiar la noción común en los Estados Unidos de que las estéticas europeas u otras estéticas de vanguardia en el TNJ no funcionarían en los EEUU.

Gervais Gaudreault, comenzó su conferencia como los grandes filósofos de la Grecia clásica, narrando una analogía preciosa para describir su trabajo; Soy el capitán de un barco que junta una tripulación (artistas y artesanos) para salir de viaje, esperando llegar a buen puerto, a un teatro o donde nos espera el público (territorio). Para, a continuación explicarnos su metodología; El trabajo de creación está hecho de las idas y venidas entre los momentos de conciencia e inconsciencia, cuando la objetividad y la subjetividad son convocadas y boxean. La finalidad de un texto dramático pasa por la oralidad y poco importa si mi trabajo se dirige a un público adulto o a un público joven: yo utilizo el mismo método de trabajo, los mismos útiles que me permiten pasar del proyecto soñado a la realidad.

De manera casi desapercibida nos describe una aportación teórica, su metodología y tesis de trabajo personal. El análisis dramático nos ha revelado que los roles son triangulares, compuestos de tres puntos focales: uno hacia el público, otro hacia el compañero (la relación hermano-hermana) y el último hacia sí mismo (el comentario interior). Como ejemplo esta sugerencia del autor; “Yo sugiero colocar a los dos actores en paralelo, de cara al público, haciendo el gesto de golpear o protegerse”.

Finaliza Citando a Goethe para decirnos, “el cuento debe dejar que la imaginación se desplace sin ningún plan, de manera tal que nos alcance tal como una música” y nos deja esta reflexión final, “Hay una dialéctica feliz de la narración y de la escucha”.

Carlos Alejandro Uncal dice, entendemos como estética; belleza, estímulo y placer. María Fukelman nos habla de la estética del teatro independiente como una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que surge en Buenos Aires a fines del año 1930, de la mano de Leónidas Barletta (1902–1975) y su Teatro del Pueblo.

Paulo Merisio, nos describe la investigación que tuvo lugar durante el proceso de construcción de las tres obras que componían la Trilogía de las Mil y una Noches y su apuesta como un movimiento en oposición al paradigma dominante en los espectáculos de Brasil, en los que pueden identificarse ciertos elementos cliché: debe tener varios números musicales, articulados

preferentemente con la tradición popular y/o con las rimas, con elementos escénicos exuberantes y extremadamente coloridos que capten la atención de los pequeños espectadores.

Lucas de Carvalho Larcher Pinto nos presenta un análisis histórico del TNJ en Brasil tomando como muestra los textos de María Clara que los considera desprovistos de la tradicional «enseñanza». Señala la década de los 80 como auge de la producción teatral infanto-juvenil.

Siguiendo en Brasil, Ricardo Augusto de Oliveira Santos a través de tres experiencias nos describe “Proceso creativo de la instalación performance *el laberinto del minotauro*” Se trataba de una actividad teatral en la escuela, o una clase de teatro en la escuela, relacionando el tema tabú del miedo con la estética en la puesta en escena. Se trata de un juego de una combinación simbólica anticipatoria en el que los niños viven en el laberinto una sensación de miedo (situación real) y cuentan a los amigos un enfrentamiento con el Minotauro (situación imaginaria), inventando el final exagerado.

Leonor Vila Bromberg plantea como hipótesis de trabajo que el terrorismo de Estado de los 70 en relación a lo político, o la grave crisis económica del 2001 en Argentina, han influido en las decisiones estéticas de los grupos pero no se vio reflejado en los datos objetivos recolectados.

Adrián Cabral en “la estética de la identidad adolescente”, Mi estética de teatro para jóvenes estaría representada por un espectáculo exclusivo, de vanguardia, de temática actual, con mensaje profundo, de corta duración, con estilo fresco y dinámica veloz, que logre impactar con su espectacularidad, que sorprenda y haga reflexionar. Nos hace un listado de sinónimos de jóvenes: chicos, pibes, gurices, brocacochis, ñatos, chavos, patojos, güirros, carajillos, chamos, guaguas, coñitos, guajiros, changos, ishtos, cipotes, chibolos, gurrumines.

Natalia Moya incide en la idea de que al encontrar un buen mercado laboral en la escuela los grupos de teatro para niños trabajan en las necesidades de las instituciones educativas y van a ser estas las que marquen las pautas estéticas de los espectáculos. En el TNJ se hace hincapié en los signos visuales y sonoros. Los personajes tienden a exagerar el tono que utilizan, los gestos y los movimientos.

Trabajo de Getúlio Gois, está centrado en el proceso creativo y no en la estética. Utiliza como texto La Odisea, de Ruth Rocha para describir el proyecto teatral “*Etapas de la enseñanza: formación y multiplicación de teatro infanto-juvenil (3 años)*”. Describe un proceso de investigación escénica con actores jóvenes, poniendo el foco en los procedimientos artísticos como la improvisación y la escritura autobiográfica.

Ronan Carlos de Freitas Vaz Rodrigues. Proyectos desarrollados por la Trupe en la Escuela Navegantes, talleres con los educadores en la elaboración y acompañar la ejecución de las actividades preparatorias para el disfrute de una obra teatral, basado en el principio didáctico, el profesor «generalista» de una pedagogía de la autonomía propuesta por Paulo Freire.

Bilge Serdar de Turquía nos habla de las posibilidades de la danza como una experiencia estética en el teatro para niños y jóvenes. Un espectáculo de danza diseñado para audiencias jóvenes puede llevar a la imaginación del espectador hasta lo más profundo. “La danza es animosamente seductora para el *supra-distanciamiento* porque es animal como la naturaleza y no puede suprimírsele ni un ápice de espiritualidad”. Nos dice el autor, que la sorpresa y el disfrute ante la danza profesional, el placer de imaginarse a uno mismo bailando, de encontrarse a uno mismo en otro cuerpo” nos puede llevar a la pérdida de percepción entre la vida real y la obra. Para esta reflexión cita el estudio de Linda Wildschut, ¿How Children Experience Watching Dance? Danswetenschap in Nederland.

MESA DE DEBATE. ¿Cómo influye la estética a la hora de seleccionar los espectáculos para un festival de teatro para niños y jóvenes?

Esta mesa de debate formada principalmente por programadores explicaron, debatieron y defendieron sus diferencias de criterios a la hora de programar sus respectivos festivales.

Lola Lara, programadora de Teatralia, Madrid, nos plantea que la estética está ligada a la ética y por tanto los planteamientos estéticos están directamente relacionados con un criterio ético de la infancia y la juventud. Los artistas de teatro deben subir al escenario para brindar al ESPECTADOR la posibilidad de vivir una experiencia ética y estética, de intensa capacidad transformadora. Y nos concluye, “la fabulosa tendencia que caracteriza la creación actual: la fusión de disciplinas, de lenguajes, de técnicas, de estructuras... el niño, su sensibilidad y percepción infantiles, asume de una forma natural, la globalidad de todas las capacidades expresivas”.

Raúl Sansica, del Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes de Córdoba, enmarcado con otros Festivales Internacionales de esta provincia, como el Mercosur y el Pensar con Humor difiere con la postura anterior. Podemos inferir, después de todas las ediciones realizadas, que no hay una estética específica que delimite aquellas realizaciones para niños de manera diferente a la del teatro para adultos.

Karen Acioly. El FIL (Festival Internacional de Intercambio de Lenguajes) se realiza desde hace 13 años en la Ciudad de Río de Janeiro (Brasil) y tiene como una de sus características de programación, la *multidisciplinariedad* y la convergencia de las más distintas franjas etarias y clases sociales.

Pascale Paulat, en “La estética en el teatro para niños y jóvenes en Francia”, dice que no encuentro diferencias entre las tendencias estéticas de un espectáculo para adultos y uno para niños. Me atrevería a decir que la estética frecuentemente está ligada a la identidad del artista, su cultura. La creación francesa puede ser descrita como “preciosista”, delicada, con un

profundo sentido de lo visual. Resalta que los aspectos visuales y sensoriales son muy elaborados y altamente desarrollados. Hay una profusión de imágenes, altamente técnica y altamente vinculada con el sonido que lo rodea.

Henrik Kohler, en Dinamarca hemos trabajado para asegurar a los niños y jóvenes el acceso a las artes del espectáculo. La mayoría del teatro para público joven en Dinamarca es teatro itinerante. Los espectáculos se presentan donde los niños se encuentran: escuelas, gimnasios, bibliotecas, centros comunitarios y espacios similares. Remarcan que el teatro es una forma de arte y no una herramienta educacional.



IV Foro. “Del teatro para bebés al teatro para adolescentes. ¿hay un teatro para cada edad?”.

En el prólogo de Nora Lía Sormani y Lita Llagostera comienzan diciéndonos que, si bien puede resultar repetitivo a esta altura, es necesario volver a afirmar que los niños y adolescentes son espectadores ampliamente capacitados para disfrutar del arte de la escena en todos sus registros y posibilidades.

Manon van de Water, se hace esta serie de meta-preguntas, teatro para jóvenes en el siglo XXI; ¿Qué es? ¿Cómo es? ¿Para quién es? La ausencia de un texto escrito pre-existente, la inserción de música, danza, títeres, narración y vídeos amplía la definición de teatro a la de experiencia performática.

María Elsa Chapato, nos presenta una visión generalista basada en una propuesta psicología clásica nos recuerda que los bebés construyen un repertorio sensorial variado, rico y cada vez más organizado, donde la percepción y el movimiento tienen un papel organizador, de ahí que la música tenga un lugar destacado en la experiencia del bebé.

Asaya Fujita en su conferencia magistral nos dice que en Japón el teatro no es considerado útil para niños pequeños, menores a los 3 años. Se considera que los niños menores de 3 años, cuya comprensión del texto puede no ser suficientemente buena, no pueden aceptar o comprender el teatro.

Guillermo A. Dillon, difiere de los dos compañeros anteriores en “Reflexiones sobre el teatro para bebés desde la psicología del desarrollo” dice. Aun cuando los componentes sintácticos y semánticos del habla no puedan ser decodificados, tienen efectos sobre el infante. La comunicación intersubjetiva empática con los adultos permite al bebé “leer el mundo”.

Carla Rodríguez en la experiencia *ITO*, teatro para bebés” en Rosario. Argentina, (cuenta la historia de un gusanito llamado Ito que se hace mariposa) parte de la premisa siguiente; El vientre materno es el primer espacio en el que el bebé empieza a aprender y que al nacer el bebé cuenta con una increíble capacidad de aprendizaje, creemos que el desarrollo de todo su potencial dependerá de la oferta de estímulos y es aquí donde el arte y el teatro tienen una función primordial.

En “el teatro para bebés: un encuentro genealógico”, nos dice Fernanda Alvarenga Cabral. Su proceso creativo está inspirado en la amplia capacidad del bebé de fruición (placer) y contemplación. A partir de la obra de arte, el bebé experimenta el encuentro con los artistas y los adultos que los acompañan.

Marianela López y Alida Estela Vega, nos manifiestan que desde el Grupo de Investigaciones Estéticas (GIE) han trabajado sobre el tema de «La formación de la identidad a partir de la experiencia estética». El teatro para «bebés» es un mundo maravilloso por lo que sucede no solo

sobre el escenario sino por lo que pasa «abajo». Concluyen que allí, justamente allí, donde se refleja el goce estético.

Michelle Guerra Adame, nos refleja como en México hay un trabajo inmenso por realizar todavía para legitimar el teatro dirigido a niños de 0 a 3 años. En Chile, María Sepúlveda Balabán, en un planteamiento psicológico del niño dice que un mismo espectáculo funcione en diferentes países con variados idiomas y genere reacciones similares en los mismos hitos, nos hace sospechar que son los diferentes estímulos, adecuadamente utilizados, los que provocarán la maravilla, la reflexión y la internalización.

Nora Lía Sormani y Jorge Dubatti, en su línea teórica nos hacen referencia a esta definición de teatro. Llamamos teatro, en un sentido genérico e incluyente, lo que podríamos denominar con el término teatro-matriz, a todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, *poiesis* corporal y expectación. El teatro es un acontecimiento singular, específico, que posee saberes propios, como señala Mauricio Kartun, «el teatro sabe», «el teatro teatra».

El Dr. Cristian Palacios, vuelve a interrogarse; ¿Hay un teatro para cada edad?, ¿Hay una infancia?, para a continuación pasar a la afirmación siguiente; quien habla aquí, es la industria de la literatura para niños. De no ser así, porque no aparecen autores tan fundamentales para entender los nuevos lenguajes teatrales como por ejemplo, María Teresa Andruetto o Suzanne Lebeau, o sus consabidas arbitrariedades (¿por qué está Swift y no Rabelais? ¿Por qué Salinger y no Flaubert?

Las aportaciones teóricas para los adolescentes han sido más escasas; Marianna Metsälampi se pregunta ¿Qué es el teatro para los adolescentes finlandeses? Para darnos una respuesta utiliza la estadística, aplicando una encuesta para averiguar qué piensan los jóvenes de entre 11 y 18 años acerca del teatro en Finlandia. Al final del análisis nos hace la siguiente conclusión, “parece que hacer teatro en Finlandia no es cool (guay) para los jóvenes”.

Ivo Siffredi de Teatro San Martín. Entendemos que se puede hacer un espectáculo de teatro de títeres que contemple distintas edades.

Lita Llagostera en “El teatro y los adolescentes del siglo XXI”, nos propone despertar el interés de los denominados adolescentes tardíos cuyas edades oscilan entre 16 a los 18/19 años pertenecientes a la clase media de zonas urbanas durante su pasaje por la educación sistemática. Tomando como principio filosófico el planteamiento de Zygmunt Bauman que define el presente siglo como “*Tiempos líquidos*”. Los vínculos humanos son cada vez más frágiles y se aceptan como provisionales. A manera de ejemplo se refiere a dos obras de la dramaturgia universal; *Casa de muñecas*, de Henry Ibsen y *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht.

Un planteamiento reivindicativo de Yoloxóchitl García Santamaría en Chiapas. ¿Cuáles son las posibles acciones para hacer del teatro para niños en México un arte incluyente? Nos obliga a pensar la importancia del teatro entre los niños sin infancia y señala algunas responsabilidades que nosotros, la gente de teatro, tenemos todavía pendientes con ellos.

MESA DE DEBATE. “Teatro para bebés”.

Como no podía ser de otra manera Carlos Urquiza, siempre fiel a su estilo, interviene con ese aire tan propio de provocador inquietante, denominando el teatro para bebés como “Teatro de pañal” y para finalizar nos deja este titular “El teatro para bebés viene mal parido” pero a continuación nos dice que no quisiera concluir esta charla sin aportar un dato positivo y nos ofrece una receta en diez pasos para su buena elaboración: El espacio escénico y el público estarán en el mismo plano sin ninguna separación entre ambos. Los espectadores serán primordialmente madres con sus bebés. La platea estará repleta de colchonetas y algunas sillas para las madres que no se animan o ya no les da el físico para sentarse en el piso con sus bebés. Una luz difusa, casi a oscuras para lograr que la mitad de los espectadores ya estén dormidos al comenzar el espectáculo. La escenografía y utilería deben ser blancos o de tonos crema tenue. La música se caracteriza por muchos soniditos extraños, a bajo volumen, apagados. Los actores solo utilizan la sonrisa y el movimiento armónico y parsimonioso. Al comienzo el actor/actriz ya debe estar en el escenario. La duración nunca será más de treinta minutos. El Final Verdadero, el actor/actriz invitará a sus pequeños espectadores a subir al escenario.

Katariina Mestälampi, nos presenta el proyecto «Small Size, la red», financiada por el Programa de Cultura de la Comisión Europea como la única red que promueve la difusión de las artes teatrales para los niños en sus primeros años.

Gabriela Hillar. Fundadora del Proyecto UPA en 1993 con un espectáculo llamado Canciones a Upa y arriba el telón. Una experiencia teatral donde el resultado es la contemplación de la belleza y la ternura, sumando las percepciones y las vivencias del bebé con su acompañante/familia, captadas a través de la intuición. Para definir su apuesta utiliza la cita que hace del escritor español Juan Mata, “La poética puede entonces ser nuestra ética”.

Sandra Maddoni. Creadora y directora de la Compañía Dudú de teatro para bebés, Mar del Plata (Argentina), presenta una experiencia dirigida a los bebés y a los adultos acompañante durante los dos años de observación del público que concurrió a ver el espectáculo infantil “La princesa que quería jugar”. En su trabajo la autora decidió que la metáfora formara parte de la poesía/canción, no para que se entendiera sino para que, como dice Yolanda Reyes, “haga nido”.



MESA DE DEBATE. “Teatro para adolescentes”.

Los que trabajamos con jóvenes sabemos que dar una definición, saliéndose de lo meramente funcional o biológica, es francamente difícil. Podríamos intentar definirla como; ese maravilloso periodo del desarrollo evolutivo cada vez más difuso y gregario entre la infancia y el periodo adulto, en el que nadie se entiende, pero que todos comprenden.

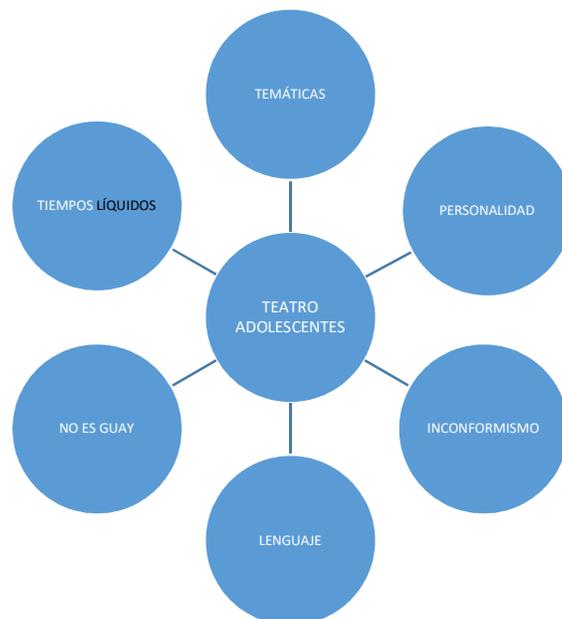
Amauri Falseti, fundó en 1998 la compañía Paidéia, al mismo tiempo que se creaba el Núcleo de la Vivencia Teatral. La experiencia nos muestra el trabajo con adolescentes en la que los artistas de la compañía se ven llevados a abandonar el lugar, al principio cómodo, del conocimiento de su profesión, para asumir funciones en los distintos campos del teatro. La obra musical se percibe como un elemento clave en la escena, como un lenguaje expresivo. Del *Núcleo de la Vivencia Teatral* participan gratuitamente 130 jóvenes con edades a partir de los catorce años, procedentes de todas las clases sociales, la mayoría de los barrios del sur de la ciudad de São Paulo, Esto ha dado lugar a la formación de un espacio de convivencia y discusión sobre el teatro y la vida en la ciudad de São Paulo.

Teresa Rotemberg, coreógrafa y directora de la Compañía Mafalda de Zúrich (Suiza) en sus espectáculos de danza-teatro, generalmente cuenta con elencos internacionales de bailarines y bailarinas multifacéticos. Para la creación de los talleres dirigidos a grupos escolares que pueden tener lugar antes o después de las funciones, parte del convencimiento de que los adolescentes son un público particular al que hay que provocar para interesarlo en cualquier tema. Para la

elaboración de los talleres toma la literatura como punto de partida para la creación de las coreografías y como dinámica nos dice que la acción debe ser interpretada exclusivamente a través del lenguaje de la danza y del movimiento.

Enrique Olmos de Ita, en “Vamoh a pegarno como animaleh, teatro para jóvenes en tiempos del reggaetón”. Nos hace un planteamiento bastante rompedor. Existe un abismo gramatical y lingüístico, pero también simbólico, según el cual los jóvenes de ahora buscan con mayor inmediatez el contacto con el otro, abominan del cortejo y prefieren la literalidad a la metáfora. Quizá por este motivo, el teatro para jóvenes ha tenido una pobre evolución en nuestra lengua, porque quienes escriben para este público suelen tener la ventaja de los años y están más acostumbrados a juzgar que a empatizar, a moralizar antes que a establecer lazos sensibles. Temas como la violencia en el noviazgo, el embarazo no deseado y la interrupción del mismo, el abuso sexual en la infancia y en la adolescencia, la inexistencia de dios, el suicidio como elección, el maltrato escolar, la migración, el aislamiento, homosexualidad, bisexualidad y asexualidad son algunos de los temas que parte del teatro mexicano está tocando.

En contraposición al planteamiento de Enrique Olmos, Kenjiro Otani, nos presenta una propuesta clásica con bajo una perspectiva didáctica. En consecuencia, el teatro es una herramienta para que los niños aprendan (y se eduquen). Así como aprenden leyendo libros, los niños pueden aprender cualquier cosa del teatro. La mente del bebé está lista para recibir sensibilidad. Y el cerebro de los jóvenes está listo para que esa sensibilidad sea compartida para vivir. Así, los artistas de TNJ son responsables de brindarles teatro para aprender, educar, crear, participar y lo más importante, utilizar su imaginación.



› **Conclusiones finales**

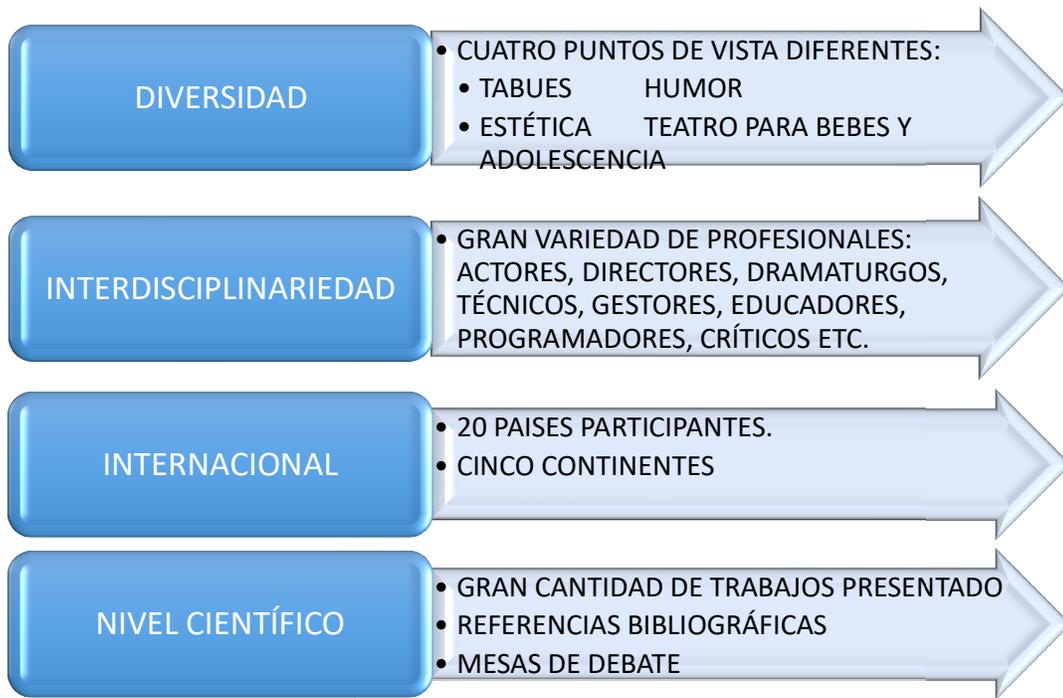
Como hemos podido comprobar no existen planteamiento unidireccionales en ninguno de los temas pero si podemos comprobar cómo se van construyendo diferentes consensos en torno a los mismos.

Podemos concluir diciendo que este proyecto, este modelo organizativo de Foros internacionales de investigadores y críticos de teatro para niños y jóvenes, supone una gran aportación al Teatro para la infancia y la juventud. Los trabajos presentados, los debates compartidos y la convivencia entre profesionales tan diversos dentro mundo del teatro, dota a estos encuentros internacionales de gran valor teórico y práctico.

También quiero resaltar los trabajos presentados por los jóvenes investigadores, a los que desde aquí, animo a que sigan trabajando en esas líneas de investigación tan incipientes e innovadoras. Debemos seguir trabajando en los modelos de investigación e intervención social para perfeccionar la metodología de investigación en este campo específico del Teatro infantil y juvenil.

También me gustaría resaltar la reivindicación que nos hace Manon van de Water, en las conclusiones del IV Foro; Pocas ponencias y presentaciones mencionaron la corriente principal de público del siglo XX: los alumnos entre los 6 y los 12 años de edad. Este público es claramente el público dado en el TNJ y no está cuestionado. Pero no puede ser olvidado o relegado a un segundo plano en favor de otros públicos. También cita como un nuevo grupo de estudio el de los adolescentes de 17 y 25 años, apoyada en investigaciones socio-neurológicas prueban que este es un grupo etario distintivo.

No es fácil disponer hoy día de un espacio de encuentro como el que nos brinda la ciudad de Buenos Aires, Argentina y sus organizadores; Asociación de Teatristas Independientes para niños y adolescentes (ATINA), Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), la Red Internacional de Investigadores de Teatro para Niños y Jóvenes (ITYARN), el auspicio de la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ Internacional) y la colaboración de Assitej España con la publicación de las actas en su colección de Boletín Iberoamericano. Así como al equipo humano que le sigue dando vida a este magnífico proyecto con María Inés Falconi a la cabeza del mismo.



Muchas gracias por su iniciativa y por su trabajo.

Bibliografía

Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud. Número 9, / 2011. Assitej España. I Foro Internacional de Investigadores y críticos de teatro para niños y jóvenes. Edición: ASSITEJ España. ISSN: 0210-9182

2º Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños y Jóvenes. "EL HUMOR EN EL TEATRO PARA NIÑOS".

Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud. Número 11 / 2014. Assitej España. III Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños y Jóvenes. Edición: ASSITEJ España. ISSN: 0210-918

Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud. Número 12 / 2013. Assitej España. IV Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños y Jóvenes. Edición: ASSITEJ España. ISSN: 0210-9182