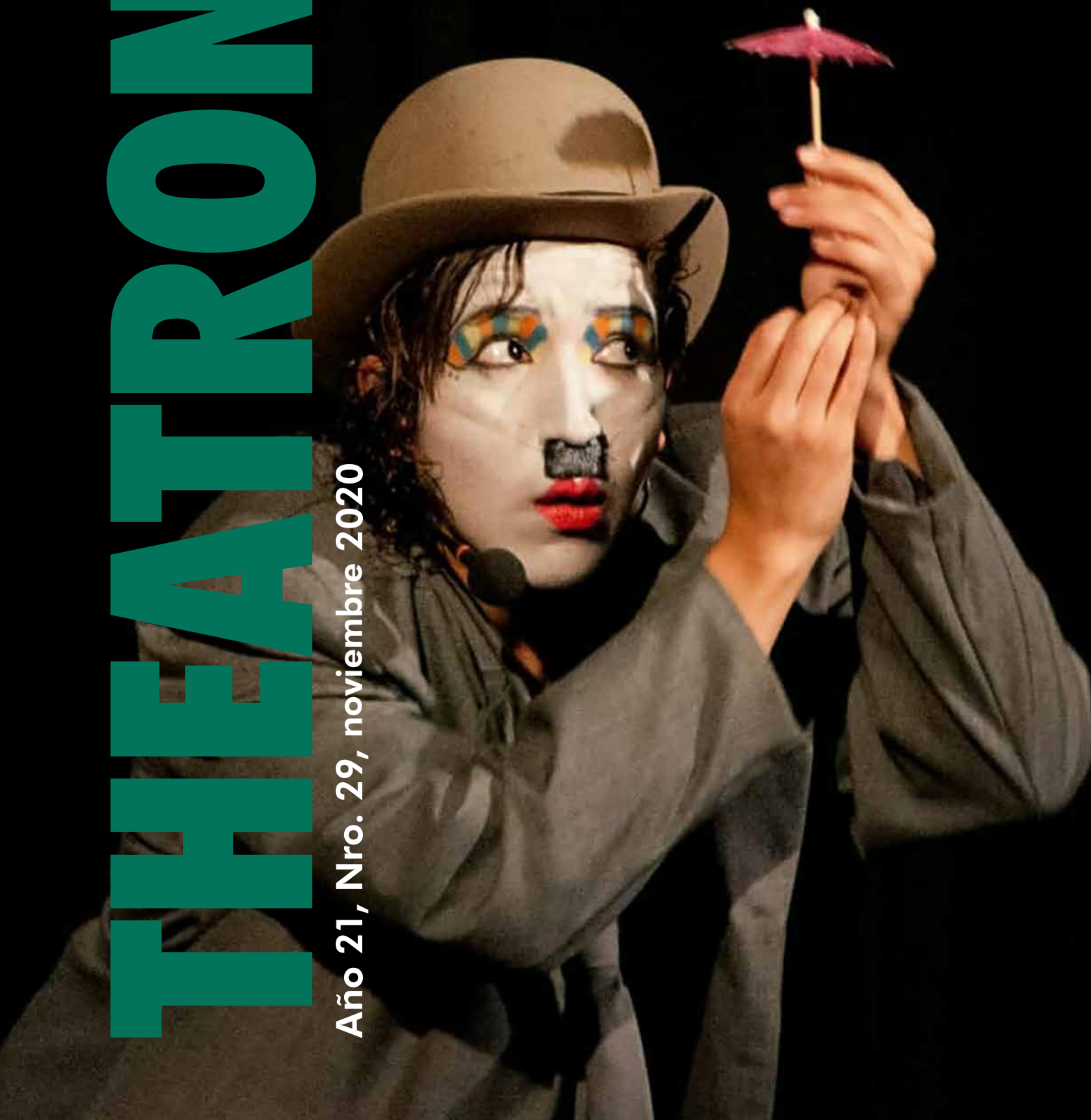


THEATRON

Año 21, Nro. 29, noviembre 2020





📍 @CulturasUnearte

📍 /CulturasUnearte

📍 @CulturasUNEARTE

Consejo Superior

Ministro del Poder Popular para la Cultura

Ernesto Villegas

Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria

César Trómpiz

Consejo Directivo

Rectora

Dra. Tibilay Lucena

Secretario General

Williams Ramírez

Representante del Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria

Jonathan Montilla

Representante del Ministro del Poder Popular para la Cultura

Alfredo Caldera

Dirección Editorial

Luis Durán

Diagramación y montaje digital

Luis Durán

Diseño Gráfico

María Gabriela Lostte / Luis Durán

Coordinadora General y Documentación

Carlota Martínez B.

Corrector de textos

Carlota Martínez

Portada

Actriz: **Sain-ma Rada**

Obra: Un viaje de cuentos - El hombrecito vestido de gris de **Fernando Alonso**

Fotografía

Carlos Carranza Plaz

Depósito Legal

pp199302CS1606

ISSN

1315-3250

UNIVERSIDAD NACIONAL

EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

RIF: G-20008463-4

Todos los derechos reservados ®

MINISTERIO

DEL PODER POPULAR
PARA LA CULTURA


Gobierno
Bolivariano
de Venezuela
Ministerio del Poder Popular
para la Educación Universitaria

Índice

Dedicatoria.....	7
Agradecimientos.....	11
Editorial.....	15
Lecturas.....	19
- ¿Es el teatro infantil una herramienta para hacer mejores personas?.....	21
Citlalli Godoy Rivas	
- ¿El niño en la burbuja de cristal?.....	31
María Milagros Sabetta	
- Entre princesas y dragones: Temas tabú en el teatro venezolano.....	43
Bruno Mateo	
- Miremos a los adolescentes: Una mirada a la problemática del teatro para adolescentes en Venezuela.....	47
César Rojas	
- Un teatro inclusivo, es un teatro para el espectador del mañana.....	53
Alexander Hurtado	
- La dramaturgia infantil ayer y hoy en Venezuela. Sugerencias para escribir una obra de teatro.....	57
Carmelo Castro	
- Hacia una corriente formativa de dramaturgos para la infancia y la juventud. Propuesta para un inicio.....	67
Dewis Durán	
- Reflexiones sobre la dramaturgia para niños y jóvenes a partir del examen de nueve textos dramáticos venezolanos.....	75
Ligia Álvarez	
- La Guerra de Tío Tigre y Tío conejo de Rodolfo Santana.....	85
José Antonio Barrios	
- Cenicienta en un mundo al revés: Análisis de la obra teatral La cenicienta en palacio de José Antonio Rial a partir del concepto de carnavalización de Mijaíl Bajtín.....	91
Carlota Martínez B.	
- Adaptaciones en el Movimiento Teatral César Rengifo: Una experiencia individual – colectiva.....	103
Néstor Francia	
Relecturas.....	111
- Dejemos que Caperucita se divierta con el lobo.....	113
María Inés Falconi	

- Hablando de teatro para niños..... 117
Ruth Mehl
- ¿Qué es la niñez para la dramaturgia?..... 123
Armando Carías

Entrevista.....127
- El currículo no basta: Entrevista con Armando Carías..... 129
Carlota Martínez B

Separata.....147
Tips sobre el hecho teatral infantil..... 149
Carlos Herrera

In memoriam.....161
- A José León, viajero de escenarios posibles, viajero de la esperanza y del sueño que no termina..... 163
Rubén León

Gabinete de la dramaturgia teatral venezolana.....165

CNT por dentro.....175

Galería fotográfica..... 195

Dedicatoria

Para que el mundo no se detenga

Esta revista, a diferencia de otras tan importantes como ella, tiene una significación muy especial: fue concebida como una necesidad ante al deterioro y ausencia de una dramaturgia para niños y jóvenes que tome en cuenta los desafíos de un tiempo, digamos como dice la canción, problemático y febril. Pero además, no sabíamos que una nueva peste desde la oscuridad acechaba a la humanidad. El inicio del nuevo año 2020 vino acompañado de una explosión de noticias por todos los medios de comunicación, cada una más dramática que la otra, en torno a la batalla que recién se iniciaba a nivel mundial contra un enemigo implacable y peligroso: El COVID – 19. Y Venezuela no era la excepción. Pero, el mundo no podía detenerse. Y así, colaboradores, diseñadores, en fin, todo el equipo editorial comprometido con esta revista THEATRON N° 29, decidimos continuar trabajando desde nuestros lugares de apartamiento. Y así, cabalgando en la soledad de nuestras casas las ideas, saboreando las palabras adecuadas, comunicándonos en la distancia salimos al paso para que la clausura se transformara en apertura y no en cierre y final. Y aquí la tenemos y se la queremos dedicar:

A todos los niños y jóvenes de nuestro país porque ellos serán los hacedores de un nuevo mundo y conquistarán en esta encrucijada del destino de la humanidad nuevos horizontes.

A José León, viajero de escenarios posibles, In memoriam.

A Bruno Mateo, quien nos dejó tan rápido.

A Oswaldo González, hombre de teatro y corrector de estreno de nuestra revista quien nos dejó muy pronto.

Agradecimientos

*A nuestros colaboradores que con su generosa disposición
y trabajo constante hicieron posible esta publicación*

A Bruno Mateo, insustituible

A Mercedes Longobardi, por su invalorable colaboración

A Luis Durán y Yaritza Medina porque siempre estuvieron allí

Editorial

"Quien escriba... para niños debe estar muy consciente de que el pequeño lector es una semilla donde germinan todas las potencias creadoras habidas en el pasado y futuro de la humanidad...la palabra viva o escrita es la brújula más apta para guiar su imaginación..."

Manuel Zapata Olivella, Colombia 1998

El teatro para niños y jóvenes constituye un vasto universo al que de manera errónea se le ha concebido y calificado como espacio menor e incluso como género marginal. Abarca a un público específico y se rige por leyes propias. Pero, no existe buen teatro para niños y jóvenes sin una dramaturgia conocedora del lenguaje adecuado, las técnicas apropiadas y propuestas estéticas con perfiles propios capaces de inspirar a un público tan particular e importante. Y así, cabe la pregunta ¿Cuál es el lugar que ocupa el niño y el adolescente en el quehacer de la dramaturgia venezolana hoy? Una mirada detenida sobre su comportamiento arroja un lamentable saldo deudor. Se presenta esta realidad como un territorio fragmentado y signado por la dispersión. Nos preguntamos pues ¿Qué se escribe o se deja de escribir? ¿Responde la dramaturgia actual para niños y jóvenes a los nuevos desafíos creativos de cara a la realidad tanto del mundo actual como la de nuestro propio país? ¿Se escriben obras capaces de dialogar con ese público de niños y jóvenes que modelan sus creencias y comportamientos al amparo de los cambios experimentados por un mundo ampliamente tecnificado y ampliamente problematizado? ¿Da cuenta dicha dramaturgia de la realidad de nuestros niños y jóvenes? ¿Lo que se escribe constituye una alternativa de calidad a la hora de ofrecer diversión?

Si miramos las carteleras teatrales, al menos en nuestra ciudad capital, podemos advertir sin esfuerzo alguno que la mayor parte de los textos que se presentan responden a las necesidades de un teatro comercial donde se intenta atrapar al pequeño o joven espectador con temas en su mayoría provenientes de películas de la industria cinematográfica hollywoodense, a través de las acostumbradas adaptaciones de los textos originales. Como contraparte, en una lucha desigual, buen número de los esfuerzos creativos realizados por una dramaturgia distinta, esperan ser difundidos a través de sus montajes o al menos de alguna publicación. Por lo que cabe una nueva pregunta ¿Los que se proponen escribir hoy para niños y jóvenes conocen los esfuerzos que muchos escritores consagrados o nuevos han venido realizando en este territorio? Pues, si nos detenemos a mirar los concursos y talleres que aún perduran se puede notar que estos son dirigidos básicamente a los que escriben teatro para adulto y por otra parte, buena cantidad de textos que compiten en estas justas, hablan de cantidad e incluso de buenas iniciativas pero sin los niveles de maduración y reflexión necesarios que hagan posibles propuestas estéticas imaginativas, novedosas, e interesantes.

Por otra parte, actualmente, el teatro para niños y jóvenes posee escasos espacios para la confrontación: La crítica constructiva no alcanza a un público suficiente dada su poco ejercicio y difusión, existen muy pocas publicaciones con alcances de amplio espectro que movilicen el diálogo y la reflexión, son muy pocos los encuentros, congresos y demás instancias para animar la convocatoria plural, así como los esfuerzos encaminados a registrar la memoria de este teatro resultan insuficientes. A ello se agrega que en el marco de la educación la dramaturgia para niños y jóvenes continua siendo un asunto de segunda o hasta marginal. De tal manera que cualquier esfuerzo de renovación de nuestro teatro para niños y jóvenes obliga a preguntarnos una vez más ¿Cuál es nuestro papel ahora? Por lo tanto la revista THEATRON consciente de su papel de estimular el estudio y la reflexión, inspirar la actividad creativa, e investigativa, difundir conocimientos en torno a temas y personajes del teatro venezolano, y crear un espacio de conservación y rescate de su memoria para las nuevas generaciones, se ha propuesto para este número 29 abrir un espacio dedicado a la dramaturgia para niños y jóvenes a través del intercambio plural de ideas y visiones de nuestros colaboradores.

Los textos que nuestros colaboradores ofrecen hoy a nuestro público lector en esta edición son como las piezas de un rompecabezas, especie de mapa, o una bitácora tal vez con los que aspiramos incitar la participación activa del lector en tema tan apasionante: **Los nuevos desafíos de la dramaturgia Infantil y juvenil en Venezuela**. En la Sección Lecturas algunos de estos textos van desde la disertación en torno a los temas de la dramaturgia y sus retos en la actualidad, pasando por la revisión de las ideas en relación a los propósitos tanto estéticos como pedagógicos de lo que se escribe. Otros artículos invitan a la reflexión en torno a la presencia de nuestra realidad en la dramaturgia, sobre la necesidad de la inclusión de sectores normalmente marginados, e incluso se proponen fundamentar propuestas concretas de carácter educativo que puedan guiar al dramaturgo en el terreno del teatro para jóvenes y niños. Por su parte, algunos de nuestros colaboradores se detuvieron en la revisión de los aportes de dramaturgos normalmente poco conocidos y también en el análisis, desde particulares enfoques, de obras emblemáticas. Hay artículos que se orientan hacia en aspectos más bien de orden metodológico, a partir de experiencias en particular de grupos teatrales, abocados a este tipo de teatro. En la Sección Relecturas, como es lo usual, nos hemos tomado la libertad de incluir algunos artículos ya difundidos con anterioridad en otras publicaciones o eventos, por el valor de sus ideas en torno a ciertos problemas y su necesaria actualización. En esta oportunidad, nuestra acostumbrada entrevista se la hemos dedicado a Armando Carías, reconocido director y dramaturgo, fundador del conocido Teatro El Chichón. Por sus aportes a la dramaturgia para los chicos y chicas, en nuestro Gabinete también incluimos referencias impostergable de personalidades de nuestro teatro, de los cuales buen número de ellos ya no están entre nosotros. En nuestro espacio CNT por dentro y en la Galería Fotográfica nos hemos propuesto, con predominio del material gráfico, ilustrar esfuerzos recientes y de otro tiempo orientados a construir el teatro al que aspiramos.

Lecturas



¿Es el teatro infantil una herramienta para hacer mejores personas?

Citlalli Godoy Rivas
Actriz de teatro y directora
citlalli.godoy@gmail.com

"La vida es el cuento más maravilloso"
Hans Christian Andersen

El mundo avanza de manera desigual pero vertiginosamente, sobre todo en lo referente a la tecnología, la velocidad con la que se producen los cambios es impresionante, tanto que a veces da miedo. Nos hace sentir en el centro de aquellos relatos de ciencia ficción que leímos o las películas del mismo género que vimos en las décadas de los 70 y 80 y cuya proyección del futuro era unas veces magnífica y otras devastadora: "Un mundo feliz", "Crónicas marcianas", en literatura y "Cuando el destino nos alcance", "Blade runner", "Brasil, la película", en cine, por citar sólo algunos títulos. Y es que este nuevo mundo globalizado se nos escapa de las manos; hoy en día la gente está más que nunca interconectada y ávida de información, que no de conocimiento, como bien decía Alvin Toffler, otro de los autores leídos en los 80, en su muy reconocido libro "La Tercera ola": (...) "A un nivel personal, estamos asediados y bombardeados por fragmentos de imágenes, contradictorias e inconexas, que conmueven nuestras viejas ideas y nos asaltan en forma de 'destellos' quebrados o dispersos." (p. 169). Este proceso de globalización ha permitido la aparición de nuevas corrientes de pensamiento e ideologías; los sistemas económicos, políticos y sociales han cambiado y el arte también va evolucionando. Todos los conceptos se replantean y las acciones mismas se van modificando a causa de esta interconectividad "on line"; pero, si bien la globalización aparentemente unifica, resulta muy asimétrica y desequilibrada a favor de los más poderosos económicamente hablando por sobre los menos dotados de las tecnologías emergentes, así, las culturas y los productos culturales se ven amenazados, y la única manera de combatirla es reencontrando las propias manifestaciones culturales, regresando a las tradiciones ancestrales, recuperando un lenguaje propio que fortalezca el arraigo y permita que la cultura local perdure frente a las agresiones exteriores y a la invasión de mercaderías culturales exteriores. Ese lenguaje ancestral, de cualquier parte del mundo, es un lenguaje más cercano a lo que conocemos como poesía y es eso lo que debemos recuperar.

Como bien sabemos, la transmisión cultural está estrechamente ligada con la educación y es allí, en la enseñanza bajo todas sus formas, que se tiene el acceso al habla mediante el manejo del lenguaje y del aprendizaje de los saberes. La educación, la enseñanza, es la base de toda conducta social, y la enseñanza comienza siempre en casa, pero en la actualidad las familias también han cambiado, el tiempo laboral y el tiempo para las atenciones han variado, ¿qué se está enseñando actualmente?, ¿de qué manera se está procurando el fortalecimiento cultural?, ¿los aprendizajes tanto en casa como escolares enseñan a ser mejores personas?, ¿hay críticas y autocríticas en el sistema educativo?, ¿por qué el teatro no es una materia obligatoria en el pensum escolar?

El teatro, en todo su amplio significado, vale decir, como experiencia personal al estudiarlo y practicarlo; al vivirlo, cuando se representa escénicamente; y al receptarlo como público espectador, es, sin lugar a dudas, vida condensada. El teatro es una herramienta relevante pues desde su nacimiento ha funcionado como reflejo de las inquietudes de cada época al tiempo que posibilita cambios sociales y espirituales y contribuye a la creación de ideas y de valores humanos. A través del teatro como lenguaje, podemos crear y recrear, vivir y revivir para avanzar como seres humanos imaginando y proyectando un mundo más bello, más justo y más bueno.

En Venezuela, desde hace unos años atrás, se ha generado un enfrentamiento ideológico que ha conllevado a una descoordinación entre dos fuerzas opositoras, vale decir, el gobierno y los gremios empresariales, que ha recaído finalmente en lo que se considera la sociedad civil o el pueblo, ya que se ha creado una hiperinflación y una recesión económica que va haciendo hondos y profundos cambios en el sentir y en el vivir cotidiano de la población. En efecto, la pobreza se ha incrementado, pero la pobreza en todos los sentidos; hemos visto el nacimiento de oscuros seres capaces de pasar por encima de todo para su supervivencia; capaces de aprovecharse de las peores circunstancias para beneficiarse en lo per-

sonal. La geografía urbana ha cambiado; muchos lugares comerciales han cerrado y se percibe un cierto abandono en la ciudad que a muchas personas causa depresión. Se ha generado una migración insólita de población joven, en fin; pero, si bien es cierto que la afectación es dolorosa y penosa, sobre todo en lo que respecta al ámbito de la salud, también es cierto que una buena parte de la población se ha visto en la necesidad de volcarse hacia su propia interioridad en busca de fortalezas y asideros; y es allí, en el mundo espiritual donde nos encontramos con nuestros sentimientos, renovamos nuestro entusiasmo, generamos nuevas ideas, descubrimos nuestras virtudes y las volcamos hacia nuevos sueños y nuevos anhelos. A nuestro parecer, es en el interior de cada uno donde se encuentra el verdadero campo de acción, donde se puede lograr el cambio y el crecimiento.

Es de hacer notar que no sólo en nuestro país se vive en crisis; el mundo todo está pasando por momentos difíciles que son consecuencia de decisiones injustas, de desequilibrios añejos, de pésimas priorizaciones de aquellos que dominan la economía mundial. Pero, como siempre, hay respuestas del lado más adolorido y, en este caso, causa no sólo admiración sino hasta vergüenza, ver que quienes protestan llamando la atención son adolescentes, representados en una chica de 16 años que criticó a los líderes mundiales que dicen amar a sus hijos, pero que, según sus palabras: “les roban su futuro ante sus propios ojos” y por seguir hablando del “crecimiento económico eterno” cuando el mundo vive el principio de una “extinción masiva” (Greta Thunberg, Conferencia de las Naciones Unidas, 2018 y Cumbre sobre la Acción Climática, 2019.)

Ante esta realidad contundente, nuestra acción dentro del teatro debe ser muy inteligente para poder sembrar en el espíritu de los espectadores y participantes los más sublimes valores, por eso es importante cuidar la selección de los temas, estéticas y poéticas que se plantean para el delicadísimo público infantil y juvenil de la actualidad.

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.

Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera.

El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena

lleven un traje de poesía y al mismo tiempo

que se les vean los huesos, la sangre.

Federico García Lorca

El Teatro es una de las obras de arte más completa y más perfecta. En su representación se ponen de manifiesto todas las demás artes. En él se reúnen la literatura, la música, la pintura, la danza, el canto y el mimo y, como bien lo dijo Henri Gouhier (1954): “El arte del teatro no es ni el trabajo de los actores, ni la obra, ni la escenificación, ni la danza; está formado por los elementos que componen todo esto: del gesto, que es el alma de la acción; de las palabras, que son el cuerpo de la obra; de las líneas y los colores, que son la existencia misma del decorado; del ritmo, que es la esencia de la danza.” (p.72). Además, el teatro es un hecho social por excelencia; su nacimiento es comunitario, proviene del ritual, de ahí que una de las características del Teatro—como de todo espectáculo masivo que tenga su raíz en lo ancestral del hombre— sea la existencia de un alma colectiva en aras de la cual se entrega la individualidad. En tal sentido, el teatro puede y debe constituir un espacio de cuestionamiento, revisión y modificación de conductas y sistemas sociales, de renovación de valores. Entonces cabe la pregunta, ¿El Teatro sirve para sensibilizar al niño y al adolescente, para mejorar su inteligencia y su conducta, para lograr un refinamiento del gusto y equilibrar su personalidad en un mundo mecanizado, tecnificado y amenazado?

Los principales factores que intervienen en la creación de esa alma colectiva son la imaginación y el sentimiento. Un objetivo importante del teatro es conmover, generar suspenso y despertar emociones y, sobre todo, se trata de no aburrir, que los espectadores no se vayan de la sala. El objetivo general es entretener en el buen sentido. Pero, es importante tener

en cuenta cuáles son las exigencias del público infantil, para crear en él esta alma colectiva, que vibre, se conmueva, ría y lllore, de tal forma que en la individualidad de cada uno de ellos quede la inquietud que le permita moldear su mundo de valores, para que le sean eficaces en su vida actual y futura.

La carga emocional que se puede producir en ese público espectador está estrechamente relacionada con la utilización de los medios múltiples y el uso de símbolos ya que es a través de ellos que se potencia la capacidad de imaginar y de jugar, para trascender los límites de lo cotidiano y entrar en otro tipo de lógica donde parece que todo es posible. Sin embargo, resulta de suma importancia el autor, la persona que escribe para los niños, o la selección de textos y temas, en caso de que no se trabaje con dramaturgia infantil. La misión debe ser hacer soñar al espectador. Soñar con la verdad, el amor, las acciones limpias y nobles, porque el niño y el joven sueñan con hacer realidad sus sueños, al igual que los adultos. Cultivar la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia, ese debe ser el gran objetivo. Divertir y hacer gozar por el disfrute de la presentación atractiva y bella de los valores positivos del ser humano y de la vida, considerada ésta en toda su plenitud, en las tragedias y en las alegrías, en lo pequeño y en lo grande. Porque ningún tema debe ser dejado de plantearse en el teatro para niñas, niños y jóvenes; como bien lo dijo Jasmine Dubé, dramaturga, actriz y directora canadiense, especializada en el público infantil, “Los niños viven al mismo tiempo las mismas situaciones que nosotros, y es como si cuando uno se dirige a ellos todo tuviera que ser bonito y liso, como

si la palabra sufrimiento no pudiera ir con la niñez. La única regla es que en los textos llevados a escena prevalezca la esperanza, porque no tenemos derecho a quitársela" (El Informador, 2012).

El teatro para niñas, niños y jóvenes resulta mucho más complejo que el teatro en general. Si bien es teatro también, se vale de ciertos acuerdos, por no llamarlos reglas, que lo diferencian. Cumple con el objetivo de entretener y divertir; incita al público a imaginar, a sentir empatía por los personajes, a luchar, amar y jugar junto a ellos; conecta al niño con el mundo del arte y le abre las puertas de la sensibilidad estética y de la reflexión, porque el teatro debe servir para eso, como un disfrute que estimule su sensibilidad y su cultura. Pero, hay que tener mucho cuidado en la forma como se afronta el trabajo teatral para el público infantil. Tradicionalmente se utilizó un modelo de representación en el cual el público debía participar activamente en diversas circunstancias, como por ejemplo acompañando la música del espectáculo (porque muchas veces es musical); otras veces respondiendo al saludo o a preguntas directas: "¡Buenas tardes!", "¿Cómo están?", o algún personaje haciendo partícipes a los niños con situaciones de la trama como: "¿Han visto a fulanito?, no lo encuentro." Y otras veces subiendo a los espectadores a bailar con los actores en el final de la obra. De esta manera, el público no es espectador sino que juega activamente y los actores se convierten más en animadores que en actores profesionalmente hablando. En este formato, el teatro se convierte casi en una fiesta infantil. Pareciera que los actores-animadores quisieran mantener activos a los niños y niñas para evitar que saboteen el espectáculo.

Este tipo de práctica ha sido muy cuestionada desde hace tiempo, pero se sigue utilizando sobre todo en lo que conocemos como teatro comercial, aquél que recrea las historias exitosas de las películas taquilleras -normalmente venidas de Estados Unidos- y las reproducen tal cual; o utilizan los mismos personajes para inventar la historia de "lo que ocurrió después".

Lamentablemente, ese sigue siendo el teatro más visto por las niñas, niños y sus familias en nuestro país; un teatro en el que no se les ofrece nada enriquecedor, en donde se limita la capacidad de crecer, de imaginar y crear. En este mundo tecnificado y mecanizado es preferible banalizar los temas y simplificar y masificar los productos para convertir a los espectadores en seres consumistas, casi autómatas. El teatro debe darle alas a los espectadores. La imaginación ofrece una libertad extraordinaria. La imaginación se convierte en un arma peligrosa porque la realidad empieza a cambiar desde dentro de nosotros mismos.

Lo cierto es que se debe trascender este tipo de representación y afrontar los montajes para niños como una verdadera obra de arte. A los pequeños no les importa hablar o levantarse en mitad de la función si la obra no les interesa, así que, actuar para éste delicado espectador es un reto, ha de ser una interpretación sincera, cargada de veracidad y emotividad, de autenticidad. Muchas veces se finge con la voz para recrear ciertos personajes que se suponen del mundo infantil o se exagera la gestualidad, con lo cual se corre el riesgo de hacer los personajes de modo chabacano y de mal gusto. El gesto debería subrayar una intención o reemplazar una palabra, como dice Gordon Graig, en el libro de Henri Gouhier (1954): "El gesto es al arte del teatro lo que el dibujo es a la pintura y la melodía a la música" (p.72). Debemos ser respetuosos con los niños y entregar nuestros espectáculos con el mismo rigor con el que se plantean las obras para adultos. En algún lado leímos que cuando a Stanislavski le preguntaron cómo había que hacer teatro para niños, el gran maestro de actores y teórico del teatro contestó: "Como para los adultos... ¡pero mejor!".

En efecto, esa es la particularidad, hacer teatro para público infantil y juvenil debería ser mucho más riguroso porque estamos ante un espectador esponja que todo cuanto perciba lo absorberá y quedará impregnado su espíritu con la información tanto estética como poética que reciba. Porque, además, a través del teatro podemos y debemos enseñar valores y experiencias vitales que de otro modo serían aburridas;

es una gran herramienta educativa para los niños. Valores como la amistad, el respeto por la naturaleza y por el prójimo, la solidaridad, el amor, etc. Pero también debemos cuidar el lenguaje. La base del teatro es lo que se quiere decir, o sea, el texto, sea éste una obra escrita por un dramaturgo o un cuento, o poesías, mitos, leyendas adaptados al teatro.

Así, el teatro acerca la literatura a los niños de una manera amena y divertida. Este es un tema profundo e interesante, porque existe la idea de comparar el arte de la literatura con la naturaleza del ser niño o infante; la poesía como lenguaje de la infancia. De hecho, los niños pequeños hablan en poesía; sus preguntas y sus inquietudes se pueden comparar con las mismas que se generó la humanidad en sus inicios: con la creación de mitos y leyendas. Con esta idea nos sentimos muy identificados en la agrupación familiar que dirijo desde su nacimiento en 1996, El Galpón del Arte; por eso, nos inclinamos a la escenificación de textos poéticos, de cuentos cuyo lenguaje está pleno de imágenes poéticas, considerando que es el lenguaje de la ancestralidad. Tenemos que teatralizar la poesía. La poesía es un mundo lleno de plástica y símbolos, el lenguaje más directo hacia el espíritu humano representado por el infante, ese ser en vía de desarrollo.

El universo de la literatura infantil es vasto y maravilloso, hay una literatura en donde predomina lo lúdico, otra en donde se despliega lo fantástico, otra donde bulle lo humano en su dimensión social o colectiva. Hay una literatura que se complace en el ritmo del lenguaje, otra que se interesa más bien por el ámbito de las formas, otra que se sumerge en la materia de los sueños, y otra que se compromete con los problemas y dolores del mundo. Y, la llamada literatura popular, que es básicamente de tradición oral, compuesta por relatos picarescos, mitos, leyendas, fábulas, todos ricos en imágenes fantásticas. Y también perteneciente al campo de la Literatura Infantil y Juvenil, están el teatro, en cuanto texto literario y la poesía. Lo que se dice, pues, es muy importante, ya que "la palabra no es solamente una moneda de cambio.

Su función es espiritual antes de ser social: antes de enunciar, significa."(Henri Gouhier, p. 78)

La cultura relativa a los niños, encuentra, entonces, en el teatro un campo riquísimo de imágenes y reflexiones. En el fondo, el arte, y especialmente el de la escena, forma siempre una visión sensible del mundo. Estamos convencidos de que junto a la evolución técnica y económica del mundo, debe existir una cultural y humana. Y para hacer esto hay que comenzar por formar y cultivar al niño en sus valores, como son la capacidad de captar la belleza, el amor y la verdad; y el mejor medio, el más completo para éste fin, es el teatro; porque así como el amor o la amistad, la recepción teatral es una experiencia única e intransferible.

Como se ha acotado atrás, la base de la propuesta teatral siempre será lo que se quiere decir, o sea, el texto, aún cuando sabemos que el teatro en su sentido pleno no es sólo la pieza dialogada, sino una suma de lenguajes verbales y no verbales, que funden toda su significación en el acto de la representación. En el teatro de la actualidad se ha desarrollado muchísimo la capacidad expresiva de los signos no verbales. Se consiguen efectos muy llamativos en el terreno de la expresión corporal, la iluminación, la escenografía, etc., pero muchos espectáculos no se sostienen porque su lenguaje literario resulta muy pobre. Estamos convencidos de que en el equilibrio entre la palabra y la expresividad escénica, en la adecuada interrelación entre los lenguajes que confluyen en el teatro, está la magia de una buena representación para niñas, niños y jóvenes.

Hemos visto en Caracas algunos montajes teatrales que han resultado atractivos en su equilibrio: "El circo más invisible del mundo", creación colectiva del Taller Experimental de Teatro (TET), es un montaje ejemplar. En su representación vimos a actores jugando plenos y alegres, como juegan los niños, mostrándonos un mundo invisible que, gracias a la imaginación de todos, pudimos disfrutar. Con elementos sencillos pero estéticos y un alto sentido profesional,

compartimos este trabajo impecable. En su nota de presentación afirman:

El Circo más invisible del mundo es un espectáculo que tras sus quince años de creación, hoy por hoy, sigue renovándose y continúa su viaje por esos recónditos parajes de la ensoñación, donde la imaginación y las risas son el principal equipaje y nos toman desde el principio hasta el fin. Nuestros compañeros de viaje no solamente son los más pequeños sino todo aquel que se atreva a ver más allá y reconocer los colores en la invisibilidad. (Centro de Creación Artística, TET, 2013)

Otra agrupación que hace espectáculos basados en la premisa del arte es la Fundación Cultural Sarta de Cuentas, con Carmen Ortiz y Rafael Bethencourth. Su montaje llamado "El Jardín" es otro claro ejemplo del equilibrio del que hablamos. Es un espectáculo de danza y teatro familiar que cuenta la historia de una pareja que ha perdido su propio jardín y todo lo que hace para recuperarlo. Un hermoso aprendizaje amoroso. En la reseña de la agrupación se lee:

Sarta de Cuentas es un trabajo de investigación que se basa en la concepción de que hacer arte y presenciar arte puede transformar nuestra mirada, utilizamos el lenguaje del cuerpo como instrumento de comunicación que trasciende lo material, lo que no se ve, pero que expresa nuestra realidad, una realidad distinta a lo tangible como nuestras costumbres, nuestras cultura, nuestra forma de ser. (Festival de Teatro de Caracas, 2018)

Otro ejemplo de teatro del que hablamos y que se acerca aún más a nuestro propio criterio es el de la Agrupación La Bacante, bajo la creación, dirección y actuación de Oswaldo Maccio junto con Sain-ma Rada, específicamente, el montaje titulado "La Luna y el Niño juegan un juego que nadie ve" inspirado en textos de Federico García Lorca. Es un collage teatral de poemas, cuentos y canciones para niños. La danza, el canto, el arte de contar historias y el teatro se conjugan en este montaje. La pieza teatral, dividida en tres cuentos, está inspirada en el poema El niño loco, de Federico García Lorca, y en ella inserta el autor, frases

y conceptos de diversos escritores, como Mariano Brull, Jairo Aníbal Niño, Eduardo Polo y el propio García Lorca.

El Galpón del Arte ha llevado a escena tres montajes, todos en la misma tónica del collage de textos, poemas y cuentos de autores iberoamericanos, autores como Eduardo Galeano, Ana María Machado, Aquiles Nazoa, Gabilondo Soler, María Elena Walsh, Liliana Bodoc, Fernando Alonso; montajes como: "Tejidos con humor", "Un viaje de cuentos" (con el cual se mereció el Premio Municipal de Teatro de Calle, 2011), "El secreto de Grillilda" (textos y canciones de Cri-cri), "Espejo del viento" (Aire, de la saga Caminos Elementales). La característica principal es la selección del material literario. Uno de los autores preferidos de nuestra agrupación es Fernando Alonso. Él, envuelve en cada una de sus historias temas como el trabajo en colectivo, la convivencia, el autoritarismo, la opresión social, la tristeza, la solidaridad, la monotonía y la incomunicación; historias simples que llevan a la reflexión y la comprensión del comportamiento humano a través de un lenguaje sencillo pero profundo empapado de poesía evocadora. Fernando Alonso nos parece muy asertivo en sus opiniones; él dice, por ejemplo que:

Todavía hay algunos que piensan que el niño es un aprendiz de hombre y por eso, quizá sin proponérselo, les faltan el respeto. Yo pienso que el niño es niño; y el único aprendiz de hombre es el adulto. No debemos olvidar que la infancia es una etapa indeleble que forma parte de nuestra vida y, en gran medida, condiciona nuestra personalidad y nuestro carácter. Conservo de mi infancia algo que es común a todos los creadores: La curiosidad, la capacidad de la sorpresa, de la fascinación y del asombro. Es importante encontrar un punto de vista diferente. Un punto de vista como el que buscaba René Magritte cuando decía que intentaba encontrar una posición que le permitiera ver el mundo de una manera distinta de la que le querían imponer. (Entrevista de Pablo Cruz, 2000)

Entendemos entonces que la literatura dramática para la infancia y la adolescencia debe ayudar a

renovar los criterios sobre la vida, afirmar las identidades, crear nuevos puntos de vista sobre los individuos y la existencia, de acuerdo con el concepto de lo bello, como símbolo de la moralidad y de la bondad. Muchas cosas crueles pueden ser bellas y también la fealdad puede ser un arte. El lenguaje poético en escena es de relevante importancia, pero el poema es algo más que una sucesión de versos rimados o no; es, ante todo, una serie de ideas y formas que han de sugerir algo, que han de decirse con un ritmo y que nos han de hacer latir a ese ritmo y provocarnos determinadas sensaciones. Así que el teatro para la infancia y la juventud no sólo debe ser formación, sino también diversión, recreo, juego y poesía.

Es necesario que los autores de la dramaturgia y de la escena actual ofrezcan para la infancia y la juventud, obras dramáticas de verdadero valor, que permitan entender los grandes problemas actuales y que sirvan para enriquecer el mundo espiritual.

Existen textos dramáticos muy dignos que merecen ser más conocidos, Armando Carías hizo una muy buena selección en su Antología de la Dramaturgia Infantil Venezolana: 40 autores en busca de un niño. (FIDES, 2005) pero, es importante animar a los buenos dramaturgos de la actualidad a escribir para el público infantil y juvenil y promover la investigación y la crítica especializada. Es importante que se entienda que el Teatro Infantil no es algo minúsculo, sin importancia, no es un “género menor”. Hay que subrayar su potencial de diversión y formación en la cultura nacional.

Una de nuestras inquietudes es la obligatoriedad del estudio del teatro en las escuelas. El teatro es algo formativo que no puede estar al margen de la enseñanza, ya que a través de su práctica se desarrolla la creatividad a través del juego y de esta manera se potencia la capacidad de abstracción y de juicios críticos; del trabajo en equipo; la cooperación y la solidaridad; la capacidad de asombro y de curiosidad, de imaginar y de fantasear; de manejar y procesar información, no de memorizar; leer y escribir de ma-

nera creativa; producir nuevos conocimientos, en fin, la capacidad de expresarse con libertad.

También hay otra forma de acercarse al teatro sin que sea necesariamente la representación escénica: el teatro leído. La presentación de un texto leído de manera expresiva y dramática por dos o más lectores posee un atractivo para quienes escuchan y a quienes leen les da un papel activo que ayuda a la interiorización e interpretación de la información. Contribuye eficazmente a la mayor comprensión del texto: tienen que entenderlo muy bien para poder leerlo con propiedad. Y aumenta su expresividad oral: dicción, volumen, entonación, distinción de matices, etc. En definitiva, enriquece su capacidad de comunicación ya que han de perder miedos y romper inhibiciones, atreverse a levantar la voz, imponerse ante un auditorio.

La práctica del teatro en sus diversas modalidades es útil y necesaria en la enseñanza primaria y secundaria, ya que con todas las capacidades que logran desarrollar las niñas, los niños y los jóvenes a través de dicha práctica, se fortalecen como individuos, los hace más seguros y por tanto, mejores personas.

Como apéndice, compartimos este poema del austriaco Peter Handke, Premio Nobel de Literatura 2019, que se lee en la película de Wim Wenders “El cielo sobre Berlín” (1987), también conocida como “Las alas del deseo”. Publicado por José Luis Regojo, 18 de febrero 2019.

Cuando el niño era niño

Cuando el niño era niño,
andaba con los brazos colgando,
quería que el arroyo fuera un río,
que el río fuera un torrente,
y este charco el mar.
Cuando el niño era niño,
no sabía que era niño,

para él todo estaba animado,
 y todas las almas eran una.
 Cuando el niño era niño,
 no tenía opinión sobre nada,
 no tenía ningún hábito,
 frecuentemente se sentaba en cucullas,
 y echaba a correr de pronto,
 tenía un remolino en el pelo
 y no ponía caras cuando lo fotografiaban.
 Cuando el niño era niño
 era el tiempo de preguntas como:
 ¿Por qué yo soy yo y no soy tú?
 ¿Por qué estoy aquí y por qué no allá?
 ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el
 espacio?
 ¿Acaso la vida bajo el sol es tan solo un sueño?
 Lo que veo oigo y huelo,
 ¿no es sólo la apariencia de un mundo frente al
 mundo?
 ¿Existe de verdad el mal
 y gente que en verdad es mala?
 ¿Cómo es posible que yo, el que yo soy,
 no fuera antes de existir;
 y que un día yo, el que yo soy,
 ya no seré más éste que soy?
 Cuando el niño era niño,
 no podía tragar las espinacas, las judías,
 el arroz con leche y la coliflor.
 Ahora lo come todo y no por obligación.
 Cuando el niño era niño,
 despertó una vez en una cama extraña,
 y ahora lo hace una y otra vez.
 Muchas personas le parecían bellas,
 y ahora, con suerte, solo en ocasiones.
 Imaginaba claramente un paraíso
 y ahora apenas puede intuirlo.
 Nada podía pensar de la nada,

y ahora se estremece ante ella.
 Cuando el niño era niño,
 jugaba abstraído,
 y ahora se concentra en cosas como antes
 sólo cuando esas cosas son su trabajo.
 Cuando el niño era niño,
 como alimento le bastaba una manzana y pan
 y hoy sigue siendo así.
 Cuando el niño era niño,
 las moras le caían en la mano como sólo caen
 las moras
 y aún sigue siendo así.
 Las nueces frescas le eran ásperas en la lengua
 y aún sigue siendo así.
 En cada montaña ansiaba
 la montaña más alta
 y en cada ciudad ansiaba
 una ciudad aún mayor
 y aún sigue siendo así.
 En la copa de un árbol cortaba las cerezas
 emocionado
 como aún lo sigue estando,
 Era tímido ante los extraños
 y aún lo sigue siendo.
 Esperaba la primera nieve
 y aún la sigue esperando.
 Cuando el niño era niño,
 tiraba una vara como lanza contra un árbol,
 y ésta aún sigue ahí, vibrando.

Fuentes referenciales

Gouhier, Henri, 1954. *La Esencia del Teatro*. Con testimonios de George Pitoeff, Charles Dullin, Louis Jouvet y Gaston Baty. Madrid. Editorial Artola.

Orozco, Akaida, 2011. Entrevista a Citlalli Godoy. Hay que aprender a desarrollar la imaginación para divertirse. *Así somos*. Año 04, N° 8. 54-57.

El circo más invisible del mundo. Recuperado de <http://centrotet.com.ve/elcircomasinvisibledelmundo.html>

El Jardín. Sarta de Cuentas. Recuperado de <https://www.festivaldeteatrodecarracas.org.ve/ftc2018/programacion/nacional/el-jard%C3%ADn.html>

Cruz, Pablo, 2000. Entrevista a Fernando Alonso. Edición digital de la edición de Babar: *Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 25 (febrero 2000), pp. 4-15. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4m9k9>

Cuando el niño era niño. Recuperado de <https://revista.poemame.com/2019/02/18/peter-handke-cuando-el-nino-era-nino-rip-bruno-ganz/>

Carías, Armando, 2005. 40 autores en busca de un niño. *Antología de la Dramaturgia Infantil Venezolana, 1941-2002*. Caracas, Venezuela. Fondo Intergubernamental para la descentralización (FIDES).



"La infancia es al buen dramaturgo, lo que la arcilla al mejor alfarero"

¿El niño en la burbuja de cristal?

María Milagros Sabetta Docente
Actriz y escritora
mariamilagrosabetta@gmail.com

¿Tenemos los adultos al niño en una burbuja de cristal o se la hemos hecho añicos y no nos hemos dado cuenta? ¿Qué sentido tiene poner a los más chicos cara a cara con la realidad y su crudeza en un espacio lúdico y mágico como lo es el teatro, en vez de hacer de este lugar un remanso donde ellos puedan refugiarse, hacer catarsis y permitirse soñar? ¿Es acaso más fuerte la intención de algunos dramaturgos de provocar a la sociedad con temas que le causen escozor, que proteger la delicada psiquis del pequeño? ¿Es acaso la dramaturgia infantil, en la actualidad, un espejo que pretende confrontar al niño con problemáticas que lo afectan y a la vez mostrarles como resolverlas o como actuar frente a estas? ¿De qué tipo de herramientas se sirve el dramaturgo para escribirles a los niños sobre temas que por años se han evitado tocar en el teatro infantil?

Estas y otras interrogantes rondan mi pensamiento desde el instante en que recibí la invitación a participar como colaboradora en el número 29 de la revista Theatron dedicado a la dramaturgia infantil y juvenil. Espero respondérmelas una vez finalizado este trabajo.

La dramaturgia infantil y juvenil es un área que nunca he transitado, lo cual no quiere decir que en algún momento no me atreva a intentarlo, con todo el amor, rigor, esmero y respeto que me merece el trabajo con ese noble y hermoso material humano como lo es la infancia.

Voy a circunscribirme únicamente al teatro infantil escrito y producido para niños de edades comprendidas entre los cuatro y los once años por tratarse de un grupo, a mi juicio más susceptible, permeable e impresionable, emocional y psicológicamente ante ciertos temas y situaciones de la vida diaria.

El teatro es una de las manifestaciones artísticas más antiguas que existe. Ha resistido y sobrevivido a todos los cambios políticos y sociales de la humanidad y dado su carácter lúdico y formativo, el teatro desempeña especial papel en la educación del niño.

Es este último aspecto una de las razones que han llevado al teatro a los salones de clases, ya que funciona a las mil maravillas como estrategia didáctica en el proceso educativo de los estudiantes, no solo a la hora de impartir contenidos sino de afrontar temáticas de interés para los niños, relacionadas con el entorno sociocultural en el que estos se desenvuelven o con sus vivencias cotidianas. Sin embargo, si el teatro asume una postura eminentemente pedagógica y deja a un lado su pertenencia al orden del arte, podría correr el riesgo de perder su valor teatral y convertirse en una herramienta pedagógica más dentro del aula.

En este punto he de referirme al objeto de mi interés. Los llamados temas tabúes y su abordaje en la dramaturgia infantil.

Primero tendríamos que establecer qué es considerado como un tema tabú por nosotros como dramaturgos y como sociedad. No tendrá el mismo significado la palabra tabú en Venezuela que en otro país, como también sería diferente de un continente a otro. Inclusive en nuestro propio país de una ciudad a otra habría diversidad de enfoques pues el tabú está íntimamente ligado al desarrollo sociocultural de los individuos.

El DRAE define tabú “la condición de las personas, instituciones o cosas a las que no es lícito censurar o mencionar”.

Sigmund Freud (1856-1939), menciona que dicha palabra proviene de Polinesia, cuya traducción se hace difícil debido a que no se posee la noción correspondiente, y menciona a su vez que: “El concepto de tabú, entraña, pues, una idea de reserva y en efecto, el tabú se manifiesta esencialmente en prohibiciones y restricciones”

Vicente Domínguez, (2005) en su libro “Tabú, la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante”, define la palabra como la condición de personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar. La transgresión de estas prohibiciones produce automáticamente sanciones o penas muy dolorosas o pesadas, que pueden estar establecidas

explícitamente en códigos penales o asumidos tácitamente por la costumbre y la sociedad que las impone.

Habiendo revisado algunas de las definiciones acerca del tabú aportadas por los especialistas, tenemos que algunos temas han sido considerados tabú en diferentes épocas y en distintos grupos sociales. El tabú, está relacionado con los prejuicios del individuo según su creencia, época y cultura y dado que la dramaturgia- y en este caso particular, la dramaturgia infantil- es un reflejo de la sociedad de la que surge, las temáticas que estén vetadas o censuradas variarán de acuerdo con el grupo social y el período dentro del cual se enmarquen.

Según la escritora Rosa Montero en un artículo publicado en El País “(...) Juzgamos al mundo desde lo que somos y nos cuesta mucho reconocer otras realidades, sobre todo si nos desconciertan, nos incomodan y nos dan miedo (...)” También solemos oponernos a todo aquello que haga tambalear lo que durante años hemos tenido como verdades absolutas.

Si revisáramos las piezas teatrales infantiles de al menos tres décadas atrás, encontraríamos que temas como la muerte, sexualidad (homosexualidad, lesbianismo), relaciones sexuales, incesto, violación -dinámica de las relaciones familiares- rivalidades fraternas, divorcio, maltrato, violencia personal o social y los temas políticos o religiosos, serían esquivados o evitados por los dramaturgos y escritores de otros géneros literarios incluso maestros. De los que se han atrevido, pocos lo han hecho de manera frontal. Podemos citar por ejemplo el grupo “Chichón” de la UCV, fundado por Armando Carías y que ha sido una agrupación que ha estado a la vanguardia con temas como el divorcio, el maltrato y la sexualidad por nombrar algunos y ha enfocado esas temáticas de una forma respetuosa y sin alejarse de maravillar e impresionar a su público con la fantasía. Dicha agrupación se ha destacado no solo por sus obras teatrales sino también por la organización de talleres, foros y jornadas con invitados internacionales y representantes del quehacer cultural venezolano. El Chichón puede ser visto como un teatro que aborda temas so-

ciales que se acercan mucho a la realidad del niño/niña. Sin embargo muchos dramaturgos han hecho intentos algo tímidos en cuanto a estos temas.

Todo esto se debe en parte a que el tabú está muy ligado a la censura por parte de organismos e individuos que deciden qué tipo de contenido pueden o deben ver los niños y también por el compromiso que implica este trabajo y la consecuencia emocional que puede traer al espectador cuya personalidad está en proceso de formación. Por esta razón, es lógico que los tabúes instaurados por distintos grupos de individuos que integran dicha sociedad, varíen de acuerdo al modo como se conciba la infancia en cada época. De allí que haya pocos que se atrevan a pinchar los globos de la fantasía y la magia dentro del teatro infantil.

Me atrevo a decir que la infancia en sí misma se constituye entonces, en un tema tabú que debe ser tratado con sumo cuidado ya que por décadas los niños han sido asunto prohibido en cuanto al hecho de hacerles conocedores de ciertos temas por considerarlos frágiles o incapaces de comprender aquello que sí son capaces de entender los adultos.

No obstante, el teatro infantil es una piedra en bruto a la que le falta demasiado por pulir, en ese campo todavía hay mucho que decir y que aportar. Lo que hay es que buscar “el cómo”. Esto nos desafía a ir más allá del entretenimiento y esa suerte de encantamiento que representa hacer dramaturgia para los más chiquitos, también educar y trabajar con temas que toquen la realidad psicosocial que le rodea relacionándose con ella, estudiando los problemas locales, para presentarle a los nuevos espectadores un producto con el cual puedan identificarse.

A fin de nutrir un poco este artículo solicité, de manera informal, la opinión de algunos profesionales en diferentes áreas, quienes un día fueron niños y hoy son padres, tíos, abuelos, también amantes del género teatral y por ende, se constituyen en parte activa del respetable público que acude a las salas de teatro a ver nuestras obras. A continuación, lo que ex-

presaron estas personas en cuanto al abordaje de los temas tabúes en la dramaturgia infantil venezolana a la luz del siglo XXI.

Dr. Pedro Aponte (médico veterinario y científico-Ecuador).

Yo no hablaría de temas tabúes, digamos más bien que hay edades mentales para comprender las cosas. Por lo tanto, habría que hacer una clasificación por edad para que de acuerdo a esto se planteen los diferentes temas.

Nancy Lachica (artista plástica y profesora de francés- Ecuador).

Existen los temas tabúes porque somos una sociedad moralista y tenemos un abordaje negativo hacia cosas que para otras comunidades o universos culturales se dan de forma sencilla y normal. Para seleccionar el tema que se abordará habría que tomar en cuenta la edad del público infantil a quien irá dirigida la pieza teatral y también habría que establecer el rango de edades en el que entra la definición de niño.

También sería importante buscar el acompañamiento de psicólogos infantiles y solicitarles asesoría a fin de darle un tratamiento adecuado al tema.

Dra. María del Rosario Chacón (poeta y docente universitaria en el área de Literatura- UPEL- Maracay).

Si se va a hacer teatro infantil para ser representado por niños, éstos deberían escoger los temas de su interés, salidos de su espacio geográfico o de su entorno sociocultural cercano (en el que se confronten con su realidad inmediata). Ya no estamos en la época de Blanca Nieves y los siete enanos. Hay un universo de temas que tratar. Las temáticas LGBTI, drogas, suicidio, muerte, son realmente unos temazos. Eso sí, hay que respetar la inocencia del niño, ya que por muchas cosas difíciles que haya vivido, no deja de ser niño. Por otro lado, considerando que los temas que implican cierta crudeza o rudeza ya están en la calle. ¿Por qué no les damos a los pequeños otras opciones de recreación?

Arlette Valenotti (poeta).

A parte del asunto tabú, hay un universo de contenidos que se pueden tratar teatralmente, tales como la magia, la política o la corrupción, por ejemplo. En todo caso, deberían ser contenidos con los que el niño se identifique en vez de serle ajenos y si se trata de un tema que pueda resultar amenazante, que éste le muestre al niño como encontrar la solución o la ayuda si la llega a necesitar.

También es importante crear personajes de edades y características similares a las de los pequeños espectadores y darle un tratamiento delicado y respetuoso y utilizar un lenguaje adecuado a la edad y madurez mental del infante.

Por último, y no menos importante, no perder de vista al adulto que también será espectador y a la vez juez de ese evento teatral.

Arturo Sosa Leal (poeta y arquitecto).

El teatro además de entretener, es un espacio altamente aprovechable a la hora de transmitir un mensaje, haciendo planteamientos de una manera fresca, agradable y sin drama. Este arte milenario es una gran herramienta educativa a través de la cual se puede enseñar valores ciudadanos y familiares de una forma lúdica y divertida. Cuando se trata de niños muy pequeños me pregunto: ¿Para qué mostrarle el lado duro o complicado de la vida siendo tan chiquitos? Estoy a favor de preservarlos en su burbuja hasta que estén más maduros para digerir contenidos más complejos.

Alexander Hurtado (Estudiante de Artes Audiovisuales de UNEARTE, actor y dramaturgo).

Uno de los temas que debe abordar la dramaturgia infantil es "la muerte", para que los niños vayan familiarizándose y aceptando este fenómeno como un hecho tan normal y cotidiano como nacer. Este tema tiene muchas maneras de ser presentado para que el niño lo asuma sin problemas, he allí el trabajo no solo del autor sino del director teatral, de ayudar al niño mediante el correcto tratamiento de la pieza a entender este hecho que forma parte de la vida del

ser humano. Muchos niños sufren la pérdida de un ser querido y no saben cómo procesar esa situación. Otro tema que quisiera ver en las tablas es el referido a la homosexualidad y el respeto que esta comunidad merece empezando por el entorno familiar, siempre abordando el asunto con seriedad sin caer en la comicidad irrespetuosa o el cliché. El abuso sería otro tema interesante para ser tratado pero esto dependería de la edad del público para el que se escribe.

Dra. Silvia Padrón de Lamas (docente y abogada).

En principio debe haber acompañamiento psicológico en este tipo de cosas. Debe buscarse la colaboración de psicopedagogos y demás profesionales especializados en comportamiento humano (infantil) de lo contrario habría una gran pifia.

Los niños a veces hacen preguntas que suenan muy profundas y resulta que son muy elementales. Todo tiene su edad. Ciertos temas, como la muerte y específicamente el suicidio, hay que tratarlos con sumo cuidado, a menos que ameriten ser abordados por algún acontecimiento que haya afectado el entorno del niño. Sin embargo, es delicado y hasta peligroso porque pudiera considerarse como una incitación a determinado hecho.

Es mejor indagar sobre las cosas que interesan e inquietan a nuestro público potencial y en base a eso hacer el abordaje.

Temas como la homosexualidad y el lesbianismo ya no son en sí mismos considerados tabúes, pues hoy en día cada quien elige lo que quiere ser y además todos los medios de comunicación existentes los han hecho visibles.

Más tabú es ahorita el tema político o ideológico porque aunque es algo inherente al ser humano no puede tocarse abiertamente en público sin acarrear problemas.

Luisa Elena Sucre (Licenciada en Letras, poeta y coach).

Estoy a favor del abordaje de temas tabúes por parte de los dramaturgos infantiles, siempre y cuando lo hagan utilizando un lenguaje sencillo e informándose muy bien sobre el tema. Es algo delicado trabajar con niños y hay mucha literatura de la que podrían servirse.

Lic. Maritza Cabello (Cuenta cuentos y docente).

El dramaturgo y todo escritor son reflejo de su realidad, como lo es el arte en general. Por eso, considero que los temas tabúes sí deben abordarse, pero de una manera creativa con arte y técnica, respetando lo establecido en la LOPNA, el género, con inclusión y sin propagandas didácticas.

Miriam Castillo (Psicóloga, coach ontológico y dramaturga).

Cualquier tema que toque la realidad del niño, puede y debe ser abordado. El asunto es cómo se va a abordar y para qué se va a llevar a escena determinado tema.

Dra. Maritza Carpio (coach, PNL trainer y docente).

Me parece maravilloso que esos temas se aborden. Hay mucha literatura al respecto. El abordaje debe ser desde la visión de los modelos del mundo que hay en cada espacio social. Debe prevalecer el sistema de valores y el sistema de creencias. Yo partiría de la pregunta ¿Para quién es tabú? En la actualidad los niños en su mayoría manejan el tema de la sexualidad. En cuanto al tema de la muerte, hay más encubrimiento por ser algo doloroso. Sin embargo, en este momento para muchos niños es algo simple: "La abuelita se fue al cielo o es un angelito" Se le ha dado un vuelco lingüístico al manejo de estos temas, todavía hay familias que tratan de encubrir esa realidad desde el juicio que tienen sobre cada una de esas temáticas.

Debemos vernos como ese grupo social que tiene una estructura y pertenece a una organización y que tenemos hábitos y costumbres que nos llevan a pensar de una manera diferente acerca de estos temas. Debe tomarse en cuenta que los niños son seres socia-

les, biológicos y neuronales independientemente de lo cultural, comportamental y social. Seres holísticos o integrales.

De acuerdo con las opiniones recogidas, a la hora de escribir dramaturgia infantil debemos tener en cuenta una serie de factores para el abordaje de una determinada temática tabú.

Edad mental, lenguaje, necesidades e intereses, así como la información clasificada y el acompañamiento pedagógico y psicológico oportunos, solo por citar algunos de los más importantes.

En mi opinión, lo más importante a considerar es la edad cronológica y la madurez emocional del pequeño espectador. Las acciones teatrales pueden prestar a los niños un lenguaje emocional para aprender a comprender sus propias emociones y comunicarse con otros, esto comprende una parte importante de la inteligencia emocional. Sin embargo, el trabajo es muy laborioso y minucioso porque cuando se trabaja para un colectivo infantil, no sabemos cuán vulnerables pueden estar y si en alguno de ellos –el tema escogido- puede tocar algún núcleo conflictivo que lo desestabilice, especialmente si no se cuenta con los mecanismos terapéuticos que le brinden contención, de aquí que a veces, por ayudar a unos se crea un conflicto innecesario en otros.

La infancia, este primer ciclo de desarrollo vital, da comienzo con el nacimiento y finaliza con la pubertad. Es una etapa de la vida más o menos larga que dura un poco más de diez años, que muchos estudiosos han dividido en dos etapas que son a saber: La primera infancia (0 a 6 años) y la segunda infancia (7 a 11 años).

Podríamos entonces dosificar la temática a trabajar de acuerdo con estas dos etapas de la infancia. Dado que en la primera infancia (0 a 6 años) los niños son eminentemente sensoriales debemos estimular sus sentidos con espectáculos interactivos llenos de luz, color y sonidos, sin dejar de lado los temas que pueden en un momento determinado afectar su en-

torno inmediato. El dramaturgo puede trabajar contenidos como la inclusión, la tolerancia, el bullying e incluso el divorcio y la muerte, los miedos y los valores. Este trabajo ha de hacerse desde lo lúdico, incluyendo música, bailes y canciones, poemas, todo producido en un lenguaje sencillo y adecuado a esta edad que vaya enseñando al niño a incluir estos asuntos en su caja de conocimientos e incorporarlos a su mundo sin traumas ni malestares. Esta es una etapa ideal del desarrollo humano para empezar a trabajar valores, como por ejemplo el respeto, la solidaridad, la lealtad, la honestidad y muchos otros, porque los valores son tan importantes como los hábitos de higiene y estudio y es precisamente en los primeros cinco años de vida del niño que se inculcan dichos hábitos y se instauran de por vida. Los dramaturgos infantiles deben conocer muy bien el universo físico y emocional del espectador para el cual trabajarán, están en la obligación de leer, leer y leer toda la literatura que hoy en día está a su disposición a través de los diferentes medios, porque afortunadamente en estos momentos tenemos a nuestra disposición las tecnologías de la información y la comunicación tanto para informarnos como para ponerlas a nuestro servicio en pro de aportar nuestros hallazgos, promover y difundir nuestro trabajo artístico.

En cuanto a la segunda infancia (7 a 11 años) conservando los elementos lúdicos anteriores, aquí podemos seguir trabajando con los contenidos mencionados arriba e incorporar otros nuevos como, la sexualidad, la sexo diversidad y la tolerancia e inclusión como elementos indispensables para la sana convivencia de los individuos, el abandono, la política, la corrupción, seguir el trabajo con los miedos es algo indispensable.

Somos una sociedad cargada de miedos y ese a mi parecer es uno de los responsables de tantas prohibiciones que se traducen en tabúes. Durante toda la infancia, tenemos miedo a la oscuridad, monstruos, pesadillas y peligros físicos (los miedos son muchas veces aprendidos e inculcados por algún adulto). Ya de grandes, tenemos miedo a la muerte, al dolor, al

sexo, en fin a explicar aquello que para nosotros estuvo vetado en el pasado a las nuevas generaciones y es más fácil continuar con el legado de prohibir que hacerle frente y permitir que se arrojen luces sobre las sombras que cubren determinada cuestión. Tenemos miedo y resistencia al cambio, a salir de nuestra zona de confort. Debo acotar que el miedo no es del todo malo pues nos ayuda a protegernos de peligros que podrían resultar fatales. Lo importante en este caso es enseñar a este pequeño ser en proceso de formación a manejar sus miedos inteligentemente.

Ahora los temas que trata el teatro son más complejos; se puede hablar de la muerte, el divorcio, las diferencias sexuales, la esclavitud, el secuestro y muchos otros temas, porque lo importante no es el tema, sino el tratamiento. Esta protección que había antes, hoy se ha transformado y los niños leen cualquier tema que esté bien tratado".

Es de capital importancia procurarse del acompañamiento pedagógico y psicológico especializado en el desarrollo y el comportamiento del infante. Así se hará más liviana la labor intelectual de generar contenidos que junto con el proceso imaginativo produzcan piezas teatrales dignas de ser presentadas en los mejores escenarios no solo del país sino del mundo.

Otro aspecto no menos importante y que sería un tema bandera a trabajar en toda nuestra dramaturgia y resultaría magnífico abordarlo desde la dramaturgia infantil es lo autóctono o propio, aquello que está íntimamente relacionado con nuestra identidad, con quién somos y a dónde vamos como sociedad, como cultura. Tal parece que existiera como una suerte de desprecio por lo nuestro o tal vez por una postura snob asumimos realidades que en nada se parecen a la nuestra. No es posible que lo único visible en el teatro infantil venezolano de la actualidad sea el "Movimiento teatral César Rengifo" y por estos meses esté en el tapete teatral nuestro "Aquiles Nazoa" a raíz de su centenario. Tales iniciativas merecen una ovación de pie, pero a donde quiera que volteemos la mirada, encontraremos una tesoro invaluable que

espera ser llevado a la luz por nuestros dramaturgos. La mitología venezolana está llena de historias grandiosas a través de las cuales un dramaturgo agudo e imaginativo podría establecer un paralelismo y a la vez que muestra una faceta desconocida de nuestra identidad cultural, introducir una enseñanza para trabajar desde lo lúdico algún miedo o algún valor que le resulte interesante. De igual modo, puede ocurrir con el tema histórico. La mesa está servida, solo tenemos que combinar adecuadamente el menú.

El niño se aproxima al teatro a través de su imaginario y lo hace de la misma manera en que aborda el juego, tomándose en serio. Por esta razón cuanto ocurra sobre las tablas para él será cierto aunque íntimamente sepa que no es así. Esto es digamos una convención del infante, pues cuando los niños juegan, si bien su conducta es simulada, para ellos es una acción real. ¿Quién de nosotros no tuvo un amigo imaginario en la niñez o si no, quizás alguno de nuestros hijos, sobrinos o nietos nos sorprendió un día cuando lo hayamos hablando solo y dijo muy serio que jugaba con su amiguito(a) X? Aprovechemos esa ventaja que nos da el acercamiento lúdico que tienen nuestros pequeños espectadores al teatro y sin defraudar las expectativas y necesidades que de forma inconsciente coexisten en su interior. Presentémosles productos que les satisfagan, estimulen su imaginación y respondan a todas o a la mayoría de las preguntas que revolotean dentro de sus cabecitas, incluso aquellas que aún no se han formulado.

Llegando casi al final de este texto volveré sobre las preguntas que inicialmente me formulé a mi misma al principio. Las respuestas que me di y les doy son las siguientes:

¿Tenemos los adultos al niño en una burbuja de cristal o se la hemos hecho añicos y no nos hemos dado cuenta?

Entendiendo la sociedad como un gran organismo vivo formado por otros suborganismos que se conforman en grupos, encontraremos sectores en los que el cuidado de la infancia ha sido esmerado y tenemos

individuos que han transitado el camino de la niñez sin traumas ni problemas. Esto sucede en aquellos ambientes donde todas las necesidades biológicas y psicosociales han sido adecuadamente cubiertas. Hablamos de niños cuyos padres, representantes o responsables tienen un nivel cultural de promedio a alto y la sensibilidad necesaria para formar al niño de la mejor manera.

Por otro lado, también nos encontraremos con sectores cuyo norte no ha sido precisamente procurar al niño una formación esmerada en todo los sentidos. Aquí en cambio los padres, representantes o responsables independientemente de su nivel cultural, carecen de la sensibilidad necesaria para proveer al niño de los elementos necesarios y adecuados para su desarrollo. Si bien este fenómeno se da en sectores de bajo nivel intelectual y escasos recursos económicos, no escapan a estos aquellos individuos que creen solucionarlo todo a través del dinero y que son tan o más responsables que los que no tienen ningún recurso.

A lo que me refiero es que independientemente de nuestra formación académica y nuestro nivel de ingresos (cosa muy útil, cuando se posee un buen ingreso) están la sensibilidad y la disposición para hacer lo necesario para proteger al niño de cualquier depredador de su inocencia, teniendo depredador no solo a aquellos individuos que puedan estar bajo las sombras acechando su integridad, me refiero también a los medios de comunicación, las escuelas, los maestros y cualquier manifestación artística mal empleada y en la que pueden hallarse los enemigos mas peligrosos.

Cada cosa tiene su momento y su edad. Por eso insisto en el tema de la información, formación y el acompañamiento pedagógico y psicológico adecuado por parte de especialistas calificados y la constante consulta de literatura relacionada con el niño y el contenido que queremos abordar.

¿Qué sentido tiene poner a los más chicos cara a cara con la realidad y su crudeza en un espacio lúdico y mágico como lo es el teatro, en vez de hacer de

este lugar un remanso donde ellos puedan refugiarse, hacer catarsis y permitirse soñar?

A veces hay que atreverse a transgredir un poco la magia sin dejar de lado lo lúdico, pues de pronto en una sala de teatro puede haber alguien que esté necesitando respuestas a alguna interrogante que lo inquiete o lo afecte. Por ejemplo, en el caso del divorcio, Inés María Falconi (dramaturga argentina) escribió la pieza "Hasta el domingo", en la que narra el complicado día a día de una niña de ocho años cuyos padres se han divorciado. Esta pieza fue representada por el grupo teatral "Chichón" con gran receptividad por parte del público venezolano.

La dramaturga venezolana Carmen Oseches abordó entre varios temas el descuido de los padres en su obra "La niñera", obra en la que unos hermanos se ven a merced de los juegos de video de corte violento, como única compañía tras el descuido de sus progenitores porque éstos están muy ocupados. Casualmente esta pieza también fue representada por la agrupación "El Chichón" y ambas fueron dirigidas por Armando Carías.

No puedo dejar de mencionar la pieza infantil "Buscando a Selene" de la dramaturga venezolana Carlota Martínez. En esta pieza, la autora aborda el tema del secuestro como consecuencia del abandono que sufre una niña de doce años por parte de sus padres quienes a pesar de compartir la misma vivienda con ella, no le prestan atención y ésta queda relegada a los cuidados de una sirvienta que a pesar de amarla, no puede evitar que un peculiar personaje, protector de los niños tristes, la secuestre para darle una lección a sus despreocupados padres. Desafortunadamente esta pieza teatral aún no ha sido llevada a las tablas.

Someter a los niños a revivir estas realidades me parece muy duro, sin embargo, en los casos de las piezas de Inés Falconi y Carmen Oseches, imagino cuántos niños fueron ayudados a procesar su situación de hijos de padres separados y cuántos otros ayudados a entender el peligro que encierra el mal uso de la

tecnología. Así como en un futuro será muy revelador para muchos, ver la puesta en escena de "Buscando a Selene". Pero lo más significativo a mi manera de ver ha sido el mensaje que les llegó a muchos adultos a través de estas piezas. Si surtió el efecto deseado, hay que seguir en ese camino, pues al final para ayudar al niño hay que primero llegar al adulto.

Los niños no acuden solos al teatro, siempre van con un adulto, que por lo general es el que lo tiene bajo su cuidado. Lo cual quiere decir que aunque escribamos para los más chicos, tenemos que tener presente en todo momento a los adultos y ser muy cuidadosos al trabajar eso que queremos comunicar, si queremos que vuelvan a las salas de teatro, pues en la mayoría de los casos, a no ser que se trate de alguien que esté muy mal, los más grandes causan daño en los pequeños sin mala intención.

Si el dramaturgo es hábil y muy imaginativo, cosa que en nuestra dramaturgia está muy manifiesta, se cumplirán los objetivos de educar, ayudar y a la vez entretener y los niños podrán hacer catarsis y exorcizar los demonios de su realidad así como los enseñamos a vencer a los monstruos de la fantasía y también permitirse soñar con un mundo mejor.

¿Es más fuerte la intención de algunos dramaturgos de provocar a la sociedad con temas que le causen escozor, que proteger la delicada psiquis del pequeño?

Espero, por el bien de la infancia, que en la dramaturgia infantil no sea así. Por eso va mi recomendación de informarse exhaustivamente y proveerse de las herramientas necesarias para la escritura de piezas teatrales. Información y formación sobre comportamiento humano y desarrollo biopsíquico infantil en función de un producto óptimo.

¿Es acaso la dramaturgia infantil, en la actualidad, un espejo que pretende confrontar al niño con problemáticas que lo afectan y a la vez mostrarles cómo resolverlas o cómo actuar frente a éstas?

Definitivamente la dramaturgia es el reflejo de la sociedad en la que se genera, por lo tanto es y debe ser un espejo, y con aumento de la realidad que nos circunda. Ese espejo debe ofrecer al niño, cuando la imagen rebote, una realidad que lleve propuestas que lo ayuden a resolver o manejar las problemáticas que lo afecten y a ver que él puede actuar como ese personaje con cuya situación escénica se identificó por parecerse a la suya.

¿De qué tipo de herramientas se sirve el dramaturgo para escribirles a los niños sobre temas que por años se han evitado tocar en el teatro infantil?

Hoy en día, los dramaturgos tanto infantiles, juveniles y de teatro para adultos tienen la tecnología a su servicio. En las redes hay cualquier cantidad de información en todo tipo de temas. Hasta se pueden solicitar los servicios de un coach para optimizar la escritura ya que esto está tan en boga en estos tiempos que corren.

Hay infinidad de literatura sobre psicología en este caso infantil, psiquiatría, leyes sobre niños, niñas y adolescentes y en fin todo un abanico para crear personajes lo más apegados posible a la realidad por la que se piensa transitar. Lo demás sería dejarlo a la musa de la imaginación para darle el toque de magia y el uso lúdico que harán brillar la propuesta en toda su dimensión artística.

En definitiva la dramaturgia infantil de este veinteañero siglo XXI debe estar llena de grandes desafíos. El más grande de todos los desafíos consiste en llegar al niño y lograr tocar su corazón y marcar su vida para bien con un teatro honesto y comprometido con su esencia. La esencia de ese ser que en cada función, trae de la mano a la sala de teatro, a su a veces maltratada inocencia. Ese pequeño espectador que devendrá años más tarde en nuestro leal seguidor o si le fallamos se constituirá en nuestro justo juez e implacable verdugo.

El público infantil de hoy será nuestro público adulto mañana. De los dramaturgos infantiles de-

pende el futuro de toda la dramaturgia en general. Si descuidas el género infantil y lo tratas con desdén o lo usas para matar tigres, como decimos en nuestra jerga criolla cuando queremos hacer dinero extra, en vez de dedicarte con rigor y respeto a generar piezas de calidad, estarás cavando la fosa del teatro en general. Y hago una analogía del teatro infantil y el teatro para adultos con una frase que ha sido utilizada en contra del maltrato al ser humano, pero que me resulta válida para referirme a este tema tan sensible: "Maltratar al niño es maltratar al hombre".

He de dejar clara mi falta de pretensión de entablar polémica alguna con mis colegas dramaturgos o incluso tratar de atacar su forma de pensar, decir y actuar. Tampoco pretendo dictar cátedra sobre cómo escribir dramaturgia para los más pequeños, ni mucho menos hacer alarde de pensamientos pacatos y moralistas que estoy muy lejos de sentir.

Mi humilde y respetuosa pretensión en todo caso, sería invitar a los dramaturgos que escriben teatro infantil a la reflexión que los lleve a revisar sus ¿Para qué? Y que tal vez esto conlleve a algunos a replantearse su abordaje.

En todo caso, vaya mi respeto para todos aquellos que trabajan por y para un teatro venezolano de calidad y el más profundo agradecimiento de mi niña interior que se regocija y vuela con la fantasía reflejada en cada función vista desde que descubrió el teatro infantil de calidad casi a la par que el teatro para adultos, cuando hacía rato que había dejado atrás mi niñez.

Para todos esos dramaturgos que acometen su trabajo con honestidad y belleza "Chapeau".

Fuentes referenciales

Diccionario de la Real Academia. (2020). Definición de tabú. (Página Web)

<http://www.google.com/url?q=https://dle.rae.es/tabú>

Domínguez, Vicente. (2020). Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante. (2005).

http://books.google.es/s?id=iT_4fGHL618C&printsec=frontcover&dq=el+tab%C3%BA&hl=es&sa=X&ei=BoyYU9rINu21sAS924CQDA&ved=0CBkQ6wEwAQ#v=onepage&q=el%20tab%C3%BA&f=false

El desarrollo de la atención, la memoria y la imaginación. (2020). (Página Web)

<http://www.google.com/url?q=http://www.waece.org/biblioteca/pdfs/d106>.

[df&sa=U&ved=2ahUKEwj9ntWug4npAhXihOAKHb59BwwQFjAQegQIBRAB&usg=AOvVaw0sKKpqLi_Ob1hvrJWjBOVK](http://www.google.com/url?q=http://www.waece.org/biblioteca/pdfs/d106&sa=U&ved=2ahUKEwj9ntWug4npAhXihOAKHb59BwwQFjAQegQIBRAB&usg=AOvVaw0sKKpqLi_Ob1hvrJWjBOVK)

El tiempo de concentración de los niños según su edad. (2020). (Página Web)

<https://www.guiainfantil.com/blog/educacion/aprendizaje/el-tiempo-de-concentracion-de-los-ninos-segun-su-edad/>

Freud, Sigmund. (1967). Tótem y Tabú. (Libro impreso) Alianza Editorial, Madrid.

Había una vez-(2020). Revista de libros de literatura infantil y juvenil/núm.19/1noviembre 2014

<https://www.yumpu.com/es/document/view/46248490/rhuv-19>

Los temas tabú en la literatura infantil y juvenil. (2020). (Página Web)

[http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-](http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-samsung&source=android-search-app&v=133247963&qsubts=1588006560899&q=los+temas+ta)

[bu+en+la+lij&v=133247963](http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-samsung&source=android-search-app&v=133247963&qsubts=1588006560899&q=los+temas+tabu+en+la+lij&v=133247963)

Montero, Rosa. (2020). Ojos ciegos/opinión/El País

[Rehttps://elpais.com/elpais/2013/05/17/opinion/1368806544_597212.html](https://elpais.com/elpais/2013/05/17/opinion/1368806544_597212.html)

Mundo Bebé.com. (2020).Cuál es la mejor edad para llevar a los niños al teatro. (Página Web)

[http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-](http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-samsung&source=android-search-app&v=133247963&qsubts=1588005548166&q=cual+es+la+mejor+edad+para+llevar+a+los+ni%C3%Blos+al+teatro%3F&v=133247963)

[samsung&source=android-search-app&v=133247963&qsubts=1588005548166&q=cual+es+la+mejor+edad+para+llevar+a+los+ni%C3%Blos+al+teatro%3F&v=133247963](http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-samsung&source=android-search-app&v=133247963&qsubts=1588005548166&q=cual+es+la+mejor+edad+para+llevar+a+los+ni%C3%Blos+al+teatro%3F&v=133247963)

Necesidades, intereses e inclinaciones de acuerdo a la edad de los niños (2020). (Página Web)

[http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-](http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-samsung&source=android-search-app&v=133247963&qsubts=1588006016257&q=cual+es+la+e)

[samsung&source=android-search-app&v=133247963&qsubts=1588006016257&q=cual+es+la+e](http://www.google.com/search?hl=es&redir_esc=&client=ms-android-samsung&source=android-search-app&v=133247963&qsubts=1588006016257&q=cual+es+la+edad)

Saber UCV. (2020). El abordaje de los temas tabú en la dramaturgia infantil. (Página Web)

<http://190.169.30.62/handle/123456789/17491>

Temas tabú en la lij. (2020). (Página Web)

<http://www.google.com/search?client=ms-android-samsung&hl=es&source=android-search-app&v=133247963&q=los+temas+tabu+en+la+lij+revista+de+literatura+&oq=los+temas+tabu+en+la+lij+revista+de+literatura+&aqs=heirloom-srp>.



Entre Princesas y Dragones

Temas tabú en el teatro venezolano

Por Bruno Mateo

Escritor y crítico teatral

Twitter: @bruno_mateo

IG: @brunomateoccs

"El oficio de escribir para niños, por lo tanto, sería el oficio de construir mundos y submundos con las palabras. Igualito que escribir para adultos. Sólo que para niños tiene que haber algo más, un súper mundo, el de la esperanza"

Ana María Machado (Río de Janeiro, Brasil, 24 de diciembre de 1941).

El Teatro Infantil en Venezuela no ha tenido muchos avances en cuanto a temáticas ni innovaciones performánticas en los montajes. Vemos cómo en cada puesta en escena, año tras año, las y los directores y dramaturgos se esfuerzan por repetir o actualizar temas repetitivos muy al estilo de películas ya vistas por millones de niñas y niños alrededor del mundo con la salvedad de que jamás podrán competir con las grandes producciones de la cinematografía internacional. Este juicio no implica ningún elemento peyorativo al esfuerzo y al deseo de entretener a los pequeños de estatura de la casa. El asunto es que vemos a la niñez como un bloque homogéneo en donde los adultos etiquetamos a los niños de una manera y no de otra, y por lo tanto, discriminamos lo que es bueno o malo para mostrarle en un escenario. He allí la razón por la que montamos en las tablas, repetidamente, princesas y dragones. Un comodín que ha resultado muy exitoso en las industrias culturales para el público infantil, pero que, ha ido transformándose en la medida en que "podemos definir la infancia como un conjunto de características psicosociobiológicas de sujetos en estado de desarrollo" (Temas Tabú en el Teatro para Niños y Jóvenes. Jorge Dubatti y Nora Lia Sormani). Es decir "cada sociedad, a lo largo de su historia, construye una representación de infancia diferente, elabora distintas imágenes de infancia" (Ibidem). Aquí se hace necesario definir qué entiendo por teatro infantil y hago uso de las palabras de Dubatti y Sormani "llamamos entonces teatro para niños a aquel que involucra al espectador niño o joven desde un régimen de experiencia cultural que le es específico, desde su particular forma de estar en el mundo". Así el teatro, o mejor, las obras de teatro para niños se convierten en un espejo en donde se reflejan sus emociones, sus asuntos particulares y sus vidas o vidrieras en donde ven problemáticas parecidas a sus propias vidas a través de los "niños" o personajes que ven en el escenario.

En la dramaturgia venezolana para niños, en mucho de los casos, se encuentran temas y personajes recurrentes y repetitivos, tales como: princesas, caballeros y dragones, la terrible mala que tiene esa condición de malvada sólo porque le da la gana de serlo, seres hiperbondadosos sin que le pase por la mente ningún mal pensamiento (cosa que humanamente pareciera ser imposible), hadas, duendes y gnomos, magos y hechiceras, ollas mágicas, niñas criadas con comportamientos de internados suizos del pasado, niños y niñas melindrosos, la niña que se duerme y sueña, la búsqueda de algún objeto fantástico; en fin, una ristra de tópicos recurrentes de la cual echa mano el teatro “fácil” para niños. En realidad, los temas y los personajes son alusivos en cualquier parte del mundo, lo fastidioso ocurre con su tratamiento escénico. Son utilizados como estrategias para “resolver” situaciones, sin acciones, sin contenido y sin valores estéticos. La vacuidad de la palabra. Sin la utilización del simbolismo que es lo que, a mi parecer, es el recurso que poseen los creadores del teatro infantil para “engancha” a los niños y a sus representantes quienes los acompañan a las salas de teatro.

En muchas ocasiones los creadores para el teatro para niños se autocensuran por aquello de que hay que proteger el lugar idílico al que pertenece la infancia, “sin embargo, proteger no es aprisionar ni usufructuar el derecho de los niños a tener contacto con estos temas” (Temas Tabú en el Teatro para Niños y Jóvenes. Jorge Dubatti y Nora Lia Sormani) que los adultos, creemos, que los infantes no comprenden. Hablar de drogas, sexo riesgoso, violencia, corrupción, transgresión de géneros (mujer a hombre u hombre a mujer), asaltos, robos, terrorismo, guerras, hambre, pobreza extrema, enfermedades infectocontagiosas, pérdida de los valores familiares, incomunicación, deterioro del ecosistema, frivolidad, seres humanos que se pueden generar sin la concepción biológica natural, clones y sobre todo, el peor de los males: la indiferencia; señalar estos tópicos en el centro de la órbita de los discursos en la diégesis de textos dramáticos para la niñez y la juventud, resulta engorroso. No obstante, éstas son las referencias socioculturales con

las cuales se enfrentan los dramaturgos y directores en el umbral de este milenio.

Esa paradoja entre una realidad que existe en un contexto específico en tiempo y espacio versus los textos dramáticos sin cable a tierra podría ser muy rica e interesante, si y sólo si se lograra utilizar, inteligentemente, en beneficio de una literatura dramática emergente. Esa confrontación refleja una posibilidad de hibridación selectiva. Realizar obras eclécticas, donde se puedan tomar elementos de ambas realidades y desechar lo innecesario. Esos personajes clásicos como la Cenicienta, Caperucita Roja no se quedan en el transcurrir de los años o acaso en su forma original, tampoco deberían quedar en las páginas avejentadas de los libros. Esos clásicos se pueden retomar para actualizarlos, hacerles nuevas y variadas lecturas; el abanico temático que nos ofrecen en estos tiempos es amplísimo. En este punto se hace menester aclarar que no estoy insinuando hacer una panorámica cruel y descarnada para el consumo de niños y jóvenes. Nada más alejado de mi pensamiento. Sólo insisto en que la imaginación de los dramaturgos(as) debe estar ganada a la comprensión de la realidad de los niños, no verlos como adultos pequeños, que fue uno de los grandes errores de la educación pasada. Se creyó que inculcar valores implicaba, únicamente, disciplina, orden y castigos sin ninguna diversión. No me crean, pregúntenle a Alicia (Lewis Carroll, 1832-1898) quien escapó a un lugar fecundo de sueños y fantasías, a un país de ilusión, víctima de una represión sociocultural, hasta que la Reina de Corazones la trajo abruptamente a su tiempo.

Considero que las obras de teatro, aquellas dedicadas a esta etapa primera de la vida de los seres humanos, tienen que dejar leer referencias valorativas de cualquier índole, llámense de contenido, artístico, formales. Un texto sin algo para comunicar o que abra posibilidades imaginativas no es nada. La obra se puede interpretar como un ministerio, una misión o un servicio. Es indispensable que el servicio sea del más alto nivel posible en lo creativo y lo técnico. Desde esta óptica, el texto para niños ayuda a configu-

rar la personalidad del niño e insertarla dentro de un sistema social. Entra en un proceso de socialización. La literatura y teatro infantil se convierte en un factor importante en dicha conformación. El dramaturgo aquí aparece indefectiblemente como un padre, el que indica el camino en consecución de los valores socialmente vistos. Muchos de los textos nacionales para el público infantil están repletos de moralejas y mensajes. En reiteradas ocasiones se interrumpe la acción para aleccionar al espectador (lector), lo que repercute en un aletargamiento de la obra, es decir, se alarga innecesariamente el tiempo de lectura (representación) y se olvidan del elemento del goce y de la fruición que produce un fenómeno creativo. De ese deleite hasta mágico que se produce en el instante de esa comunicación tácita de lector (público) y la obra. Por otro lado, "hay que alejar la idea instalada en muchos mediadores de que el teatro es únicamente un medio más de entretenimiento; un producto de la industria cultural que debe servir de escape y no proponer pensamiento crítico a los niños" (De la Censura a la Autocensura. Suzanne Lebrau).

El teatro nunca deja de transmitir alguna idea o de poseer una lectura particular acerca de alguna parcela del conocimiento, sin embargo, pienso que los elementos estéticos son la base de toda creación y el hecho teatral es un proceso creativo. La finalidad del arte consiste simplemente en crear estados del alma. Muchas veces los dramaturgos venezolanos intentan dar lecciones de moral y buenas costumbres, importantes para la formación de valores en los niños, no obstante, estos "mensajes" se convierten en elementos distractores. Sólo quedan como frases hechas sin ninguna trascendencia. El teatro, y en especial el que se realiza para niños y jóvenes, es un proceso dinámico. "la búsqueda del simbolismo es garantía de que podemos llegar a hablar absolutamente de todo; incluso de lo que todavía no se ha hablado" (Temas Tabú en el Teatro para Niños y Jóvenes. Jorge Dubatti y Nora Lia Sormani). El Teatro para niños necesita crecer y ser atrevido, como lo reclama la contemporaneidad. La dramaturgia infantil venezolana no ha logrado desprenderse de una actitud timorata y

asustadiza por temas actuales. Es de acotar que existen algunos dramaturgos venezolanos que trabajan temas de interés contemporáneo, tales como: la guerra, situaciones políticas determinadas, problemas ecológicos. Tal es el caso de Armando Carías cuando dirigía el Teatro "El Chichón" de la Universidad Central de Venezuela, o del dramaturgo Elio Palencia que plantea en algunas de sus piezas para el teatro infantil, temas como el exilio o dudas sobre qué características le corresponden a cada género (hembra o varón) o permítanme también nombrar algunas de mis propias piezas para niños como es el caso de "Le dio un Patatú" donde planteo la prevención del consumo de la cocaína o de "Las Bodas de Miao" en la cual toco el tema de la masturbación en jóvenes en pleno despertar sexual. El texto se convierte en un teatro de ideas. Se piensa, lo digo por los resultados de los montajes, que los niños están por debajo de una comprensión holística de su entorno. Sin tratar de entrar en honduras psicológicas, los textos dramáticos y el teatro como espectáculo no quieren crecer. Sufren de una especie de síndrome de Peter Pan. Enfrentar la actualidad de un contexto implica necesariamente responsabilidades, tal vez he aquí el meollo de la resistencia de los dramaturgos nacionales en abordar tópicos consonos con nuestra realidad. Como bien lo dijo, el dramaturgo Luiz Carlos Neves en su pequeño (en extensión) libro Poética del teatro infantil: "el dramaturgo debe estar sintonizado con la literatura infantil y juvenil modernas, su lenguaje, sus temas y tendencias para, en el momento de la escritura teatral, liberar al texto a ser escrito de la carga narrativa"...

No se pretende aquí indicar un camino para escribir, ni conseguir unas reglas fijas y monolíticas en el proceso escritural; mi única intención es apuntar sobre la incongruencia entre los intereses de los lectores (espectadores) infantiles y los textos dramáticos "actuales".

Para resumir, considero que:

- La dramaturgia infantil y juvenil venezolana carece de riesgos en cuanto a la innovación

de temas e incluso en la estructura de los textos.

- Los dramaturgos asumen la creación de un texto literario de una manera extrema, es decir, mientras algunos escritores realizan obras de excesiva fantasía, por otro lado, hay quienes pretenden hacer del teatro un hecho panfletario y/o excesivamente didáctico.
- Los textos dramáticos sufren una dicotomía entre realidad e imaginación, pareciera ser una relación irreconciliable.
- La subestimación por parte de los creadores hacia las capacidades cognoscitivas y de comprensión de los niños, adolescentes y jóvenes.
- Por último, la exigua, en la mayoría de los casos, preparación cultural, académica y técnica que poseen muchos de nuestros autores para la elaboración de textos teatrales para la niñez y la juventud.

Fuentes referenciales

DI MAURO, Eduardo. "Entidad e ideología". En: revista Tablas. N°. 2 La Habana, 1996. p. 108.

NEVES, Luis Carlos. Poética del teatro infantil. Caracas, Editora Isabel De los Ríos, 1998, p. 60.

WILDE, Oscar. "El crítico artista" en: Ensayos (Prólogo de Jorge Luis Borges. Traductor: Julio Gómez de la Serna). Barcelona, España, Hyspamérica Ediciones, 1986, p. 304.

Dubatti, Jorge Sormani, Nora Lía (2020) Temas Tabú en las Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud. Recuperada en [http:// www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Lebau, Suzanne. (2020) De la Censura y de la Autocensura. Recuperada en [http:// www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Miremos a los adolescentes

Una mirada a la problemática del Teatro para adolescentes en Venezuela

César Eduardo Rojas Márquez, UNEARTE

Profesor, dramaturgo, guionista de cine y televisión
cesareduardorojas@gmail.com

Palabras claves:

Venezolanidad, niña, niño, adolescencia, adolescente, país, aspiracional

Pregunta(s) generadora (s)

¿Cómo hacer para que las nuevas generaciones entiendan y compartan a través de las expresiones teatrales qué es y cómo funciona eso que llamamos “la venezolanidad”?

Si entendemos la venezolanidad a partir del artículo de Enrique Viloria Vera*, bautizado con el título de La venezolanidad en la obra de Arturo Uslar Pietri, esta venezolanidad se leería en palabras del propio Don Arturo como: “La fisonomía que lentamente va tomando un país (en este caso Venezuela); su rostro es el resultado de todas esas tentativas exteriores e interiores para concebirla y expresarla. Y los rostros de los países los pintan o los crean los que los ven (descubridores, geógrafos, historiadores) o los que los sienten (poetas, artistas)”.

*Abogado, Magíster del Instituto Internacional de Administración Pública de París, Doctor en Derecho de la Universidad de París. Individuo de Número electo de la Academia Nacional de Ciencias Económicas. Autor o coautor de 120 libros. Premio Iberoamericano de Ensayo “Alfonso Ortega Carmona” de la Sociedad de Estudios Literarios y Humanísticos de Salamanca, Premio Medalla Internacional Lucila Palacios del Círculo de Escritores de Venezuela y Premio de la Academia Venezolana de Ciencias Políticas y Sociales.

Se podría decir que -en la actualidad- eso que llamamos “venezolanidad” es más que el resultado de un sincretismo de expresiones humanas llegado desde diversos puntos del globo terráqueo; es una zambumbia de reacciones propias y ajenas, experiencias, conocimientos y sentimientos adoptados, desde una inocente aspiración por una vida similar a la que admiramos con soslayada envidia en otras naciones y culturas, pero -de nuestra parte- con una incapacidad de seleccionar de manera coherente lo que realmente debería interesarnos o no.

Adoptamos todo lo que nos agrada y nos da caché ante los que nos rodean, sin reflexionar, de manera desordenada, debido -probablemente- al incansable, novedoso y embotador bombardeo educativo, cibernético, musical, sexual, estético, filosófico, artístico, científico, festivo y monetario que ofrece el mercado en la actualidad a los pueblos que no producen ni su propio papel toilette.

Aceptamos irresponsablemente, sin reflexión antropológica, ni postura filosófica, social coherente. Carecemos de norte claro; uno que ofrezca la conciencia para seleccionar o rechazar lo beneficioso, lo imprescindible, lo desechable o lo dañino para nuestro pueblo de manera natural, sin que para eso nos aislemos del mundo que nos ha esclavizado desde lo mercantil y nos han inspirado un odio ancestral que desde las posturas radicales contemporáneas pudiera rayar en apasionada y eufórica estupidez histórica.

Lo cierto es que, en la historia nacional, desde el momento en el que en Venezuela se descubrió el petróleo, o mucho antes incluso, muchos venezolanos comenzaron a sentir que nunca un paisano, un nativo, podía implementar proyectos para el necesario avance industrial, tecnológico, social venezolano, o simplemente hacer propuestas culturales, sociales, agropecuarias, mineras o antropológicas importantes, porque, con mucha vergüenza, siempre hemos creído aquí “nadie sabe, ni es capaz de crear nada” olvidándonos de Convit, de Fernández-Moran y hasta de Uslar Pietri... a lo mejor porque las razones telúricas de la colonia siguen en nuestras venas. Por lo que

seguimos repitiendo la histórica reacción indígena colonial, de cambiar el oro por espejitos y regalar el petróleo porque huele mal y es difícil de lavar.

Y es que ni siquiera las extemporáneas posiciones de la corriente “decolonial” en boga, pasan de quedar como otro entusiasta operativo, en la búsqueda de “refundar” la Patria de Bolívar, desde lo que ellos llaman los puntos de enunciación... Actitud que nos pone capciosos y nos dibuja un gélido rictus sardónico, cuando podemos notar que nuestro idioma, nuestra religión, nuestra cultura, nuestros alimentos y bebidas, teléfonos y cámaras y hasta las ideas políticas y estéticas que nos reúnen, no vienen de ninguna tribu de la jungla nacional, y que ni siquiera las ideas filosóficas y sociológicas que apoyan postura decolonial nacieron aquí, en la casa del vecino, sino que vienen muy entubadas de Europa y Asia. Lo que genera dudas a la hora de hacer la definición de “venezolano del siglo XXI”, Es a este panorama al que traemos a nuestros niños, para que naden en estas indefinidas y agresivas aguas revueltas; si no huyen antes abrumados por la violencia y el hambre.

Entonces, debido a que esto es lo que hay, la y el adolescente, nacido o/y criado en este país, tiene acceso al concepto de venezolanidad así, con estas carencias y peligros con los que comienza a conformarse de manera natural que esto es lo que se tiene y más nada, confundiendo lo que es la calidad de vida con la sobrevivencia, puesto que es el convulso e irresponsable rostro social con el que se encuentra al nacer-crecer y que va a fortalecerse en el joven que se hará adulto, porque es allí donde existe, no en otro lugar. Además, cuando el niño o la niña descubre el comportamiento vivaz de los vecinos, de los que espera la aprobación social, pues son con los que comparte el camino y aprende las cosas que no enseñan en casa; la violencia de la calle incrementada por los jeques de la economía informal y la inseguridad; la depauperada educación; las alcoholizadas costumbres y tradiciones; el modo de usar el sociolecto que se elige y se incrementa como moda en cada sector; las dificultades de transportarse para ir a estudiar o tra-

bajar; los efectos del petróleo y hasta nuestro vínculo con el mar Caribe, estamos entonces ante el modelo del venezolano de hoy, entre los que se encuentra su hija o su hijo.

A pesar de que en este hemos intentado, “como una moda”, adquirir y usar como nuestras, palabras de otros países como por ejemplo “la Pachamama”, -me disculpan los que se van a molestar por esta aclaratoria-, pero para una persona de La Vega, o de Artigas, la Pachamama no significa nada y le suena como ridícula la palabrita y hasta un tanto amanezada... El venezolano de nuestros barrios no entiende esa denominación que viene de altiplano andino, porque si es cierto que nosotros tenemos una parte de la cordillera de los Andes dentro de nuestro territorio, la madre naturaleza para nosotros se llama así “madre naturaleza”, lo aprendimos en la escuela, y si por algún acto de cortesía un político venezolano llamó a la naturaleza en algún discurso “Pachamama”, para impactar y abrir matrices de opiniones, fue sólo eso... un acto político de cortesía Caribes.

Lo mismo sucede con los anglicismos, pues todos reconocemos la gran penetración que este idioma han tenido en nuestras culturas, nuestro idioma, y que ahora, desde las redes, pretende pasar un rasante sobre todos para que hablemos como ellos, vistamos como ellos, juguemos como ellos, creemos como ellos, trabajemos como ellos; fortaleciendo para peor la máxima muy venezolana: sólo es bueno lo que viene de afuera; por lo que es muy común escuchar entre la gente de las nuevas generaciones audiovisuales decir con mucha naturalidad “vamos a linkear tales imagenes”. “mándame un chat por el Whats App que quiero ir al casting”; “me voy de camping a hacer aerobics”, o hablan de marketing para crear un blog”. No hay duda tenemos un sentido de universalidad que pudiera ser asquerosamente peligroso para la definición de venezolano y de la elección del teatro y todas las manifestaciones culturales que traemos a casa para la niña-niño-adolescente y deja huérfano de una identidad clara al que nació antes de la invasión de las redes... Lo peor es que te miran extraños,

como con asco, si corriges a alguien y le dice no es linkear, es articular...

Siempre hago referencia a que en un diciembre la CNT me envió a San Fernando de Apure a dictar un taller de dramaturgia y gran sorpresa, en aquella “pepa de Sol”, donde uno siente que se va a derretir mientras camina por sus calles, recibí una extravagante sorpresa: en el paseo que atraviesa el centro de la ciudad, los apureños de la plataforma de cultura colocan renos, “san nicolases” y “hombres de nieves”, con sus respectivas instalaciones de lucecitas y ridícula nieve artificial, usada normalmente para emular las nevadas navidades del norte en diciembre... y cuando pregunté en la Plataforma de Cultura si entendía lo que habían hecho... se disculpaban diciendo que no se habían dado cuenta, pero al año siguiente lo volvieron a hacer porque se veía bonito, aunque no fuera de estas tierras, porque además -argumentaron- los nacimientos tampoco pertenecen a nuestro país. Quizás era un modo de la cultura de San Fernando de Apure de sentir al hombre universal que existe dentro de ellos; donde la Sayona y El Silbón reclaman porque ya no asustan a nadie, porque ahora los que dan miedo son los motorizados con pistolas en la noche oscura... y como siempre le digo a mis alumnos: “esta es la prueba contundente de que en este país aspiramos a ser como de Broadway, o de la Ópera de París y siempre terminamos siendo un ridículo sainete venezolano.”. Ojalá, algún día los adornos navideños fueran sobre una familia reunida que hace sus hallacas, bollos y su dulce de lechoza, para celebrar nuestra Navidad.

Pero eso no es lo peor, el asunto se recrudece ante la falta de un criterio nacional eficaz -sin que por esto sea obsesivo- que se pudiera dirigir desde el arte y la educación de nuestras chamos y que pudiera ser enaltecido por el teatro hecho para nuestros niñas, niños y adolescentes, para hacerle frente a este momento en el que gracias a la tecnología avasalladora nos hemos quedado atascado y embotado, debido a su fragilidad; porque ¿quién le quita el celular a un adolescente en esta época sin que te odie?

En Francia se ha prohibido que los chicos lleven celulares y sus anexos a las clases... Y los adolescentes lo sienten como una cacería de brujas en la que les quieren quitar su derecho a comunicarse y los están castrando... Pero es que en Francia, el Ministerio de Educación (Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse) parecen haberse dado cuenta que la educación ha bajado veinte años de nivel, porque mientras el docente pasa un buen tiempo preparando el contenido de sus materias, para su proceso pedagógico, los chicos están pegados a sus celulares conversando por mensajería de textos o jugando y no prestan atención porque son "games" y están a punto de ganar en una batalla de un videojuego cuyo premio es en dólares... y contra eso no puede nadie... porque nadie atiende al maestro en el aula, mejor es verlo por YouTube... eso está sucediendo en todo el planeta ¿No es igual de este lado del mundo?

Pero, la cosa no queda ahí... lo más lamentable es ver a los padres de tercer mundo con deseos aspiracionales de primer mundo, que a pesar de la crisis de todo tipo que pasamos en este momento en el país, siguen aupando a sus herederos a sus desempeños y terminan siendo extremadamente complacientes con los deseos tecnológicos de sus vástagos

Nosotros, los dramaturgos, que creemos que con nuestros temas escénicos y premisas podemos impactar las comunidades con la intención de generar opiniones propias, hablando de las miserias y virtudes de nuestras comunidades; para que el hombre reflexione y ayude a buscar mejorar su calidad de vida ¿cómo hacemos con las señoras madres que tienen una suerte de chip genético-ancestral, metido en la cabeza, con el que están seguras de que la felicidad de sus niñas sólo se obtiene cuando son preparadas para ser princesas de uno de los reinos de Nunca Jamás o sus hijos algún héroe con súperpoderes de Avenger?

Porque ellas no quieren que sus hijas sean las hijas de Amalivaca, ni una guajirita en apuros, ni de la corte de Maria Lionza y muchos menos una niña de una parroquia caraqueña que perrea cuando baila... No señor, ella, la madre aspiracional nacional con-

temporánea, inevitablemente responsable de la mayoría de los rasgos de la personalidad y conducta de sus infantas sueñan y hacen soñar a sus niñas con Blanca Nieve, Rapunzel, la Bella Durmiente y cuando muy rebajada de categoría con la Cenicienta o la caperucita Roja ... pero por debajo de la neurótica de la sirenita o de la drogadicta de Alicia is nothing about that...! Ellas se preparan para ser Miss Venezuela.

Porque madre que se respeta y alardea de su excelente desempeño materno, lleva y/o obliga al padre a llevar todos los fines de semana a sus niñas a los Naranjos, a Santa fe, o a Teatro Ocho, al Paseo las Mercedes o al Celarg, a ver los cuenticos de hadas deslavadas, obras copiadas descaradamente de algún cuento que esté en cartelera del cine y que son representadas por latinas disfrazadas con trajes que ya se usaron en otra oportunidad, porque aquí la gente que dice que hace producción no manda hacer nuevo, sino que le consiguen unos trapos arreglados con alfileres y de trono del padre de la princesa es alguna silla de la sala de algún amigo que heredo el juego de comedor neoclásico de la familia... y así nuestra encantadora morena tropical queda en un trapo arreglado para que sea el vestido de la princesa y le montan una peluca -rubia preferiblemente-, para que parezca más francesa, alemana o noruega... del norte pues... y las niñas puedan soñar en la princesa que desean ser, mientras las madres le ayudan a ir preparando la cuenta para que el padre pague la hechura de los senos y el pompis para poder cumplir con la aspiración de ser una princesa completa de cuentos, mientras esperan el príncipe azul que generalmente nunca llega porque terminan enganchadas a unos hombre machos con éxito mercantil pero no humano... para después de los tres primeros años convertirse en otra estadística de fracaso matrimonial más... Ese es el cuento. Y ante cualquier reclamo la madre termina esgrimiendo entre convulsas lágrimas, la famosa frase: "¡iiiA mí nadie me enseñó a ser madre!!!"

¿Cómo hablamos entonces de venezolanidad en el país actual? Donde se ha creado la confusión de que sólo el éxito de taquilla hace exitosa una obra?

¿Cómo se puede hacer un teatro que no sea solo comedias de situaciones banales y preferiblemente con tonalidades porno-eróticas? Pero, no porque no se han hecho esfuerzos. Romano Rodríguez de la generación de los ochenta escribió una ingeniosa obra bautizada con el nombre de “Pechos de Niña”, entre otros cuantos títulos más, en la que cuenta, no sobre princesas y dragones, sino por el contrario sobre el momento en el que a las niñas le comienzan a crecer los senos y esto revolucionó el teatro adolescente venezolano y Romano Rodríguez, junto a Jennifer Gásperi, nos hicieron entender lo importante y huérfano que estaba el teatro para ese sector de nuestra sociedad.

Así mismo, y por la misma época, Armando Carías, desde El Chichón, nos habló del padecimiento de los niños cuando los padres se divorcian y tienen un zapato en una casa y otro en la otra, para hablarnos de un tema que nos habíamos negado a tratar: el del niño y adolescente que crece en el momento en el que se desintegra su hogar; es decir: del estallido del final de la familia como célula fundamental de la sociedad en Venezuela. También, en el Primer Concurso de piezas de teatro para adolescente, creada por el TET se premió “Los Pantalones Al Revés” publicada por Fundarte 2005, en la que trata sobre el peligro de lo que puede ocurrir si los niños toman la ley en sus propias manos contra los adultos, después que han acabado con su inocencia... y asesinan a sus verdugos, sin ningún tipo de cargo de consciencia.

En el 2017 se estrenó en el Teatro nacional ¿Dónde está Enterrado Colón? Mención de Honor del I Premio Nacional de Teatro para Adolescentes por la Compañía Nacional de Teatro en la que dos huérfanos margariteños logran reencontrarse para volver a tener la familia que perdieron. El TIN (Teatro Nacional Juvenil) hizo su gran esfuerzo para huir de las princesas y los príncipes de los cuentos de hada de películas nunca faltaron su escarcha y su lentejuela con canutillo para recrear la magia de la historia, por más de una década. El Chichón y el teatro para títeres también hizo lo suyo, pero no bastan los esfuerzos del teatro para adolescentes y menos ante esta oscura noción de venezolanidad a la que nos enfrentamos.

Nuestros adolescentes necesitan algo más que esos operativos despintados con estallidos de responsabilidad adulta. Ellos están en la edad en la que se develan muchas

cosas. Necesitan hablar de los grandes temas que muchos dicen que no tienen explicaciones claras y que nadie en sus hogares está dispuesto o está preparado para conversar -con conocimiento y sin fastidiar-. Temas, como la vida, la sociedad, la muerte, el sexo, la belleza, el éxito, el fracaso, la exclusión, la inclusión, el amor, la aventura de la primera vez, el resentimiento, la violencia, el viaje del adolescente hacia la adultez, el enfrentamiento contra los guardianes de los umbrales que intentaran mantenerlos en su zona de confort y detener el camino por donde les tocará pasar; la posibilidad de generar consciencia de proteger su herencia cultural, esa que lo hace venezolano -de nacimiento o por adopción- cuya denominación no es algo que se tiene exclusivamente a partir de los límites geográficos del país, sino que lo hacen representante de un modo de vida, un pedacito de país y sus tradiciones en cualquier lugar del mundo; sustantivos abstractos que forman parte de los conceptos que hacen sentir o no al adolescente parte de un todo llamado Venezuela, antes del momento de la terrible furia adolescente que debemos detectar, negociar y respetar con criterio del adulto comprensivo porque es el momento en el que nuestra niña o niño da paso al inicio de la madurez y para eso no tenemos un ritual determinado en nuestra sociedad. Así pues, debemos asumir la responsabilidad del discurso necesario para un adolescente al que no le estamos hablando y no está dispuesto a escucharnos sino desde el amor. Reflexionemos.



*"El termino reflexión alude a la conciencia, lo cual implica el pleno desarrollo del espíritu".
Morín (1999)*

Un teatro inclusivo, es un teatro para el nuevo espectador del mañana

Alexander Hurtado
ahunearte@gmail.com

Cuando nos vinculamos al hecho teatral en tanto realizadores, nuestro primer acercamiento es a través del texto dramático. Sabemos que él es el pilar para expresar por parte de un dramaturgo diferentes visiones o perspectivas de una problemática y/o temática a fin de transformar a un espectador. Es un medio para crear una representación teatral. Pero sería prudente preguntarnos ¿qué ocurre con ese espectador que tiene una discapacidad auditiva, el cual tiene una sensibilidad, código, vocabulario e incluso una cultura propia? En calidad de estudiante universitario he tenido la oportunidad, como oyente, de establecer una vinculación con una comunidad sorda a partir de la experiencia vivida durante la unidad curricular Proyecto Artístico comunitario dictado por UNEARTE. En este artículo compartiré algunos conceptos, y anotaciones de dicha experiencia. A fin de aportar algunas herramientas útiles para los creadores de una dramaturgia para niños Sordos.

Es importante concientizar cual es el vocabulario usado para referirse a los Sordos, entendiendo que el vocabulario, crea definiciones, suposiciones que por consecuencia hace las personas que no poseen discapacidad o tengan antecedentes de esto dentro de su entorno, no ameritan una necesidad de profundizar sobre estos temas. Uno de los primeros conceptos que nosotros los oyentes manejamos erróneamente, es el hecho de referirnos a los Sordos como sordomudos. Cuando empezamos a entender que no es lo mismo Sordo que una persona con discapacidad auditiva. Aunque supongamos que el segundo término pareciera inclusivo, no es así, ya que la palabra Sordo tiene un aspecto que es relevante mencionar. En torno a esto William Stokoe, lingüista de la Universidad Gallaudet, Washington, (única universidad para Sordos en el mundo), en 1960 ante la comunidad internacional demostró que la lengua de señas tiene también sus reglas como las lenguas orales. Esto quiere decir que las comunidades de Sordos de un país deben considerarse minorías lingüísticas y la palabra Sordo con "S" con mayúsculas es reconocer que son personas con capacidades, pertenecientes a una cultura propia. Mientras que escribir sordo en "s" minúscula es etiquetar al ser humano con esta condición de enfermo y sin posibilidades.

Cuando hablamos de que la lengua de señas es un idioma, un idioma creado por sordos en consenso, donde cada país tiene uno propio con sus diferentes variaciones según sean las regiones, por los modismos u otros factores, esto sigue siendo un código lingüístico diferente. En consecuencia, una lengua permite la comunicación y la transmisión de valores, creencias y que consolida su cultura. Realizando mis investigaciones y trabajo de campo con la comunidad sorda, me surgieron interrogantes sobre el papel que juega la voz, las manos y el resto del cuerpo para acompañar o desvincular conscientemente o en la mayoría de los casos, inconscientemente, la intención de nuestros discursos. Seguidamente, reflexioné sobre la importancia de repensar en aquellos vocabularios que nos predisponen y también no permiten profundizar sobre la normalización.

Skiliar, (2005) como pilar fundamental en la educación especial agrega:

“La normalización es uno de los procesos más sutiles a través de los cuales el poder se manifiesta en el campo de la identidad y la diferencia. Normalizar significa elegir arbitrariamente una identidad específicamente o parámetro en relación al cual otras identidades son evaluadas y jerarquizadas”. Como consecuencia, reflexionar en lo mínimo, en las representaciones, que es lo posible, lo inverosímil, o lo aceptado, es un camino diferente y con múltiples matices en términos a través de los cuales se cree conocer las necesidades del otro. Pero, evaluar la normalidad es mirar las coordenadas y dejarnos guiar para adentrarnos a un mundo interior y cuáles son sus realidades.

En este orden de ideas, invito al dramaturgo dedicado a la dramaturgia infantil, que pensemos en los padres. Los padres son los responsables de vincular a los niños con el hecho escénico. Muchos Sordos tienen padres oyentes (el 90% aproximadamente) y la sordera corresponde a una discapacidad silenciosa ya que en unos casos, muchos sordos nacen oyentes y pueden perder la audición gradualmente. A me-

nudo algunos padres responsables, en medio de la culpabilidad, buscan conocer las causas donde primeramente comienzan un proceso de negación del diagnóstico, buscando respuesta en diferentes especialistas para encontrar una supuesta cura. Ante esta situación, algunos deciden que un implante auditivo, solventará probablemente la discapacidad. Pero cuando a un niño le es colocado un implante, como un apoyo de profesionales que lo ayuden al proceso de identificación de sonidos y a una posible adaptación -- contado por ellos mismos -- resulta que dicho implante auditivo es completamente incómodo y es por eso que muchos no deciden usarlos. Es importante recordar que esto es apenas un escenario dentro de las muchas posibilidades que puede vivir un niño sordo dentro de su hogar.

Por otra parte, invito también a reflexionar sobre la educación. La educación según Heladio Moreno en su libro Teatro infantil (2004) nos comenta:

“La educación nos forma intelectualmente y genera conocimientos para prepararnos para su futura acción. Pero también en la educación muchas veces difunden la memorización y el aprendizaje mecánicos de hechos e información que nos alejan de valores emocionales y espirituales”

La mayoría de las instituciones para niños con discapacidad, son atendidas con profesionales en educación especial, y aunque haya graduados en deficiencias auditivas y visuales, dentro de su formación no tienen las herramientas necesarias para atender a un niño Sordo. A pesar de los múltiples obstáculos que ellos pueden presentar, un Sordo puede desarrollar el bilingüismo. El bilingüismo es la capacidad que puede desarrollar un sordo, una vez que domine la lengua de señas lo hace también de forma escrita, y si desarrolla la capacidad de comunicarse de forma oral estamos hablando de un sordo multilingüaje. Es así que durante el proceso de establecer diálogo y comunicación con ellos, los miembros de esta comunidad me hicieron una pregunta: ¿Cuál es tu seña? Ignorando a lo que ellos se referían, me explicaron

que cuando una persona sea Sorda u oyente, ellos se reúnen en grupo, donde deletrean el nombre de la persona y seguido de esto crean un signo tomando un rasgo característico del rostro de la persona. De esta manera así los Sordos asignan la seña a una persona, y más nadie tiene una igual, en lo particular resulta bastante emocionante vivir esa experiencia.

En otro orden de ideas, es resaltante aclarar las diferencias entre los conceptos de inclusión e integración. A continuación les mostraré la visión de estos términos para seguidamente dar una apreciación sobre las mismas.

La integración social definida como:

“Un proceso dinámico y multifactorial que supone que gente que se encuentra en diferentes grupos sociales (ya sea por cuestiones económicas, culturales, religiosas o nacionales) se reúna bajo un mismo objetivo o precepto.”

Acerca de La inclusión social, la definen de esta manera:

“Es la tendencia a posibilitar que personas en riesgo de pobreza o de exclusión social tengan la oportunidad de participar de manera plena en la vida social, y así puedan disfrutar de un nivel de vida adecuado”.

Evalutando dichas definiciones es importante señalar que la integración solo es un proceso que agrupa a individuos y si hacemos referencia al contexto antes mencionado, podemos decir que si se vinculan niños sordos y oyentes en muchos escenarios pero agruparlos no es solamente lo importante. Ya que es la inclusión quien los reconoce como capaces y les brinda las herramientas para que ellos se sientan reconocidos como personas.

Durante el proceso de redacción de este artículo, compartí algunas interrogantes con diferentes especialistas de Educación especial sobre el hecho escénico y la discapacidad. Algunas de sus respuestas y opiniones los comparto a continuación.

Consuelo Arias Briceño/ Psicóloga

“La iniciación al teatro a los niños en general la hacemos desde la cuna, cuando cantamos, hacemos mimos e imitamos voces y sonidos y el teatro es un medio perfecto para desarrollar capacidades múltiples donde los niños no verán a su compañero igual sin colocarle etiquetas”

Daril Roque Santos/ Psicopedagogo (Cuba)

La accesibilidad considero debe ser algo potenciado en colaboración entre las escuelas y los directores de las obras, cada director plantea su proyecto concibiendo al actor y su rol de manera inclusiva. Aunque debería ser cuidado son el tratamiento y si hablamos de inclusión en las personas sordas se puede apostar por códigos comunicativos no verbales. Creo que el hecho de usar lengua de señas sería si se destina a un público exclusivamente sordo ya que no todos los niños dominan esta lengua a temprana edad.

Rebeca Estefano / Profesora de Educación especial

“Estimo que se hacen grandes esfuerzos para continuar haciendo teatro infantil. La sensibilidad al teatro corresponde a cada familia estimular y fomentar el amor o gusto por el. En el colegio se debe continuar fortaleciendo estos gustos. Vale la pena acotar que si en el núcleo familiar no se cuenta con la cultura, conocimientos, o gustos por el teatro, no podrá estimular ese gusto en sus hijos. Así que allí es muy importante la escuela quien debe incentivar ese gusto. La accesibilidad con habilidades mixtas al teatro debe ser garantizado por todos los involucrados”.

Según Ana María García (2010) en su ensayo “La sordera, una experiencia humana desde la diferencia” nos comenta: “A pesar de haber oyentes involucrados ideológicamente con la comunidad sorda: especialistas oyentes, interpretes, amigos, maestros; los oyentes son llamados “comunidad de solidaridad”. Solo los sordos saben sus sentimientos, de sus vivencias de lo que es ser Sordo”

Ante estas visiones y haciendo un contraste con mi experiencia en esta comunidad, dirigí dos cortometrajes llamados: “Madre” y “Un Ángel para Venezuela”, vinculé a participantes sordos y oyentes para generar un material apto para todo público, en la búsqueda de hacer un contenido infantil. Y así, puedo aportar como actor y estudiante en artes audiovisuales las siguientes conclusiones:

El teatro es un medio de expresión que en su naturaleza propia tiene múltiples dimensiones, donde cada vez se descubren miles de posibilidades para crear y narrar. También tiene particularidades donde el gesto, en un cierto sentido es inclusivo. Capaz de transmitir sensaciones muchas veces más que la palabra oral.

Como realizadores, tenemos un compromiso de recordarle siempre al espectador sin importar su edad y su condición, que siempre tendrá un espacio para ser, para soñar, para reír y también llorar, donde los personajes nos hacen cómplices de miles de aventuras, y donde el llamado “malo” tiene una segunda oportunidad de enmendar sus errores. Recordemos que somos portadores de mensajes y promotores de nuevas miradas y nuevos horizontes. Entonces hagamos un teatro infantil donde el niño entienda que aunque haya algunos diferentes a él, no quiere decir que sean inferiores ni enfermos, sino que también son nuestros compañeros en este gran viaje que es la vida misma. Y tal vez de esta manera logremos cambios significativos en una sociedad llena de tantas adversidades y contradicciones.

Fuentes referenciales

García Toro, Antonio (2011) Teatralidad, como y porque enseñar textos dramáticos

Morales Ana María (2010) La comunidad sorda de Caracas: una narrativa sobre su mundo

Moreno, Heladio (1994) Teatro Infantil

La dramaturgia infantil

ayer y hoy en Venezuela

Sugerencias para escribir una obra

Carmelo Castro

Dramaturgo y guionista de teatro y televisión, Director de grupos infantiles

Instagram: @carmelocastroescritor
amanuenceproducciones@gmail.com

Si nos proponemos elevar la calidad del teatro infanto-juvenil en Venezuela, sin duda que lo primero es asumirlo como un género teatral con características muy particulares lo que vendría a diferenciarlo del llamado teatro para adultos en varios aspectos. El siguiente paso es revisar algunos puntos básicos que requieren de un profundo análisis.

El actor y la actriz del teatro infantil

Comencemos por lo referente a la formación de los actores y actrices, quienes por mucho talento nato exhibido no tienen la posibilidad de prepararse para trabajar en este género específico del teatro infantil, donde se requieren desarrollar, algunas capacidades y destrezas como lo son: una metodología para la construcción acertada de personajes, baile, canto, acrobacia, pantomima, maquillaje de fantasía, trabajo de la voz (dicción – proyección) y conocimientos tanto de la literatura universal como nacional dedicada a la infancia, sin pasar por alto la ética profesional.

A manera de anécdota, se da el caso, incluida gente del medio teatral, para quienes Pinocho es un personaje creado por Walt Disney Productions para su película homónima (Pinocchio) del año 1940, obviando que es el protagonista de una novela titulada “Historia de un títere” publicada por entregas a partir del año 1881 en el semanario para niños “Il giornale per i bambini” cuyo autor fue el escritor y periodista italiano Carlo Collodi, seudónimo usado por Carlo Lorenzini Orzali (1826-1890) de donde fue tomado el personaje y el argumento para el film ya citado.

Insistiendo en el tema de una mejor preparación actoral, cabe mencionar la preocupación manifestada por el crítico y docente teatral Carlos Herrera, en su libro “Apuntes para armar una visión del País teatral”, cuando afirma textualmente: “Los nuevos tiempos exigen y demandan que quien se dedique hacer teatro para niños y jóvenes se adiestre en talleres, se forme en escuelas o se licencie en centros universitarios”.

La Dirección

Otro aspecto a ser revisado para alcanzar un teatro infanto-juvenil óptimo anhelado, se refiere al problema de personas que asumen la dirección quizá con la mejor intención y se adentran en un mundo desconocido exhibiendo unas herramientas muy deficientes con el peligro de malograr a unos espectadores tan frágiles como lo son los niños y niñas, siendo muchas veces afectados por un espectáculo tedioso y mediocre, generándoles un rechazo lógico y en el peor de los casos, contraproducente por plantear un contenido descontextualizado.

La dirección continua siendo una de las disciplinas teatrales más empíricas – no poseemos escuelas formales de dirección y ni remotamente en el género del teatro infantil – tocándole a los interesados prepararse por sus propios medios e ingenios. Es mucho lo que se puede decir en este punto ya que la figura del director siempre se presta al debate desde los remotos inicios del teatro en occidente, cuando aún estaba muy diluida esa figura y era asumida por el mismo dramaturgo u otro integrante del espectáculo como podría ser el empresario, hasta siglos después cuando apareciera el duque de Meiningen (George II duque de Saxe-Meiningen, 1824 -1914) con su legendaria Compañía de los Meininger que impacto en su paso por Rusia a Konstantin Stanislavski, que inspirado enseguida toma varias ideas y las implementa en su Teatro de Arte de Moscú. En Francia lo mismo haría André Antoine, fundador del Theatre Libre, cuando en 1888 vio a los actores de Meiningen. A partir de ese momento se perfila la figura del director como ha llegado hasta nosotros, como el responsable de ensamblar y controlar el espectáculo para evitar la anarquía.

Atentos a lo que dice al respecto Peter Brook, quien a criterio del profesor y crítico teatral Leonardo Azparren, es “el director teatral más importante del siglo veinte”, afirmando que:

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra “dirigir”. La mitad de dirigir es, por supuesto, ser

un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir “sí” o “no”, tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta.

En honor a la verdad, en nuestro medio han existido y aun contamos con personalidades comprometidas que han asumido esta responsabilidad con gran acierto, descollando gracias a un esfuerzo personal y convirtiéndose en referencias. Un ejemplo inolvidable es el ya desaparecido director y dramaturgo Rafael Rodríguez Rars.

Orígenes de la dramaturgia del Teatro Infantil

Otro aspecto pivotal es el de la dramaturgia, precisamente el tema central que se pretende desarrollar en este artículo como bien previene el título del mismo.

No cabe duda que a través del texto no solo se da a conocer al dramaturgo como autor, sino también se recibe información acerca del estilo en el que se escribe, el entorno histórico y político, la moda, la psicología de los personajes, las formas de un idioma y en fin, detalles que nos brindan un retrato del instante cultural en el que se crea y representa la obra teatral.

Los ejemplos sobran, la obra escrita es el mejor testimonio con el que cuenta desde los antiguos griegos hasta el presente, siendo infinitas las piezas teatrales que se atesoran. De ahí lo importante de la publicación, asunto que tocaremos más adelante.

Ahora bien, retomando el tema de la dramaturgia de teatro infantil podemos buscar sus orígenes en la España del siglo XVI y nos encontramos que en colegios y universidades se fomentaba la práctica teatral entre los jóvenes, prueba de ello es que en la Universidad de Salamanca se ordena: cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o tragicomedia, la primera el primer domin-

go desde las octavas de Corpus Christi, y las otras en los domingos siguientes; y al regente que mejor hiciera y representare las dichas comedias o tragedias, se le den seis ducados del arca del estudio; y sean jueces para dar este premio el lector y Maestre-escuela. (Cervera, J., 1982)

Esto lleva a pensar que el teatro escolar, iniciado en España probablemente en Salamanca y que se fue extendiendo a las demás ciudades universitarias, origina algún género dramático infantil o por lo menos colegial.

Con la Contrarreforma que arranca a mediados del siglo XVI con el Concilio de Trento, los jesuitas dieron al teatro escolar mucha importancia en Europa, América y Asia. Muchas veces eran los mismos estudiantes quienes escribían los textos o en todo caso los profesores de Retórica de los colegios.

En el siglo XVIII aparece el escolapio P. José Villarroya de San Joaquín (1714-1753) cuya importancia radica en que marca la transición de un teatro marcadamente religioso a la secularización con piezas que son un puente al denominado teatro infantil tradicional, pues se separan de los autos y parábolas propias de las representaciones escolares y de la fórmula de las comedias hispanolatinas que constituyen también un pilar fundamental de esta clase de teatro. (Lara Alberola, L., 2010, 1)

En el siglo XVII, había surgido una literatura para niños, entre la que se destacan textos como Los cuentos de mamá Oca, de Charles Perrault; La Bella y la Bestia, de Madame Leprince de Beaumont; Los cuentos de la infancia y el hogar; de los Hermanos Grimm; los cuentos de Hans Christian Andersen los cuales fueron adaptados y llevados a la escena.

El teatro como herramienta pedagógica se va fortaleciendo a medida que se va comprobando su efectividad en niños y jóvenes, así llega al siglo XX donde el teatro infanto-juvenil cobra otras dimensiones para constituirse como un género, asunto que ya se ha planteado.

Vale la pena citar el caso de cómo reconocidos autores españoles en un momento dado, han escrito especialmente para el teatro infantil, es el caso de: Jacinto Benavente, quien por cierto advierte: "Es difícil hacer teatro para niños. Se trata de buscar su nivel sin agacharse", Alejandro Casona con su "Pinocho y Blancaflor", Federico García Lorca y Alfonso Sastre entre otros.

Inicio y consolidación la dramaturgia del teatro infantil en Venezuela

En Venezuela cuando se habla del teatro para niños si deseamos hacer una retrospectiva sobre el tema, es imprescindible correr el riesgo de caer en batches si se rebusca información en la historia distante. Igual vale la pena probar y así es como ubicamos el libro El teatro en Caracas del autor aragüeño Carlos Salas, un documento invalorable para quienes hurgamos de primera mano en datos relacionados con el quehacer teatral y de ahí sobre la dramaturgia que nos ocupa desde el siglo XIX hasta la primera parte del siglo XX.

Insisto en aclarar, como lo cita el título del ya mencionado libro: El teatro en Caracas de manera específica y en el que se pueden hallar algunos datos que nos interesan para el tema.

Cuando toca hablar del resto del país, por supuesto que hay algunas publicaciones como el libro El teatro en Mérida 1951 – 1991, editado conjuntamente por la Dirección de Cultura del estado Mérida, el CONAC y la Universidad de Los Andes en el que se puede hallar información muy interesante.

De igual manera, contamos con teatreros que se han preocupado por el teatro infantil en cada región, aparte de los titiriteros tan populares entre el público de niños y niñas a través de los tiempos. Ante la escasa documentación queda la alternativa de recabar el

testimonio de todas aquellas personas que guardan en su memoria datos significativos para reconstruir segmentos de la historia.

Carlos Salas nos cuenta en su imprescindible libro que los señores Gabriel de Aramburo, quien fuera periodista y gran aficionado al teatro y el maestro José Ángel Montero autor de numerosas obras musicales fundan la Compañía Infantil Venezolana en el último tercio del siglo XIX.

Para 1894 se inaugura el Teatro Alhambra en los altos del edificio Scofet, situado en la esquina de La Torre, con la participación de la Compañía Infantil bajo la dirección de Guillermo Bolívar y el maestro Leopoldo Montero.

Ya en el arranque del siglo XX, con fecha del año 1903, los hermanos Adolfo y Carlos Ruiz Chapellín, con la intención de formar artistas organizan un conjunto infantil.

Así llegamos a lo que podemos calificar como un hito significativo como lo fue el estreno en marzo de 1941 en el Teatro Municipal de Caracas de la obra para niños Orquídeas azules de Lucila Palacios (1902-1994), seudónimo de la escritora venezolana Mercedes Carvajal de Arocha. Esta obra que según señala Nury Delgado en Apuntes para la historia incluida en el libro Anatomía de un Chichón, "marca el antes y después de la dramaturgia infantil en Venezuela". En este montaje participaron Luis Alfonso Larain, Anna Julia Rojas, Enrique Benshimol, Ida Gramko y Taormina Guevara entre otros.

Ya para el año de 1952 arriba a nuestro país la actriz y directora Lily Álvarez Sierra y su esposo Gabriel Martínez. Ambos, con la Compañía Lily Álvarez Sierra se dan a la tarea, valiéndose de versiones teatrales inspiradas en los cuentos clásicos, de descubrirle la fascinación del teatro a generaciones de venezolanos.

Dentro de la infatigable labor desarrollada por Lily, es importante mencionar que tuvo a su cargo la dirección de la primera Escuela de teatro para niños

y jóvenes a la que ingresaron 120 alumnos y que fuera creada por decreto presidencial del contralmirante Wolfgang Larrázabal. Lily con su troupe recorre el país llevando el teatro para niños a todos los rincones. Lily es una figura importante cuando se habla del teatro para niños porque aparte de su trabajo desde el escenario, a petición de Alberto de Paz y Mateos comienza a transmitir por la recién inaugurada Televisora Nacional (TVN5) y primer canal de televisión en Venezuela, un programa dirigido a la infancia. Es de destacar también el relevo en la actividad teatral ganándose a base de méritos un nombre propio por parte de sus nietos.

En los años sesenta, coincidiendo con el establecimiento de la llamada era democrática, aparece el Teatro Tilingo, una institución bajo la dirección de Clara Rosa Otero Altamirano. Se dan a conocer otros dramaturgos ligados al teatro infantil como lo son: Pedro Riera y Elizabeth Hernández.

En el decenio de los setenta continua la fructífera actividad desde el Teatro Tilingo y aparecen en escena agrupaciones como el Taij, bajo la dirección de Rafael Rodríguez Rars, el Teatro Chichón de la Universidad Central de Venezuela y el grupo de Los Carricitos ambos dirigidos por Armando Carías, el grupo Los Monigotes bajo la dirección de José León, el grupo Theja y el grupo Skena.

El director, docente y dramaturgo de teatro infantil Armando Carías puntualiza que:

No es sino hasta los años setenta de ese siglo dejado atrás, cuando se da el surgimiento de lo que podríamos llamar una dramaturgia infantil venezolana; hecho asociado, fundamentalmente, al desarrollo de un movimiento grupal que instala las bases para que un considerable número de autores venezolanos o residentes en el país, comiencen a ver representadas sus obras con regularidad y a confrontar su trabajo con el público.

La aparición de agrupaciones dedicadas en parte o por entero al teatro infantil demandó textos para

ser llevados a escena, lo que estimuló la creación de obras por parte de dramaturgos de planta o de autores no necesariamente integrantes de esos grupos.

En el decenio de los años ochenta aparece el Grupo Thalía para quien Carmelo Castro dedica gran parte de sus piezas teatrales; debuta el grupo de Teatro de Repertorio Latinoamericano – Teatrela desplegando una fructífera actividad; el Grupo Caravana dirigido por Dagoberto González contando con la dramaturga Ethel Dhambar quien les escribe varias obras. Como individualidades figuran Carlos Pérez Ariza, Laly Armengol, Antonio Briceño, Luiz Carlos Neves, Armando Holzer y Néstor Caballero.

En los años noventa se funda el Teatro Infantil Nacional – TIN y aparece en Venezuela la Asociación Internacional de Teatro para la infancia y la juventud (ASSITEJ) que apoyan de alguna manera a varias de las agrupaciones ya existentes. José Manuel Ascenso funda el Taller juguemos al teatro que más tarde pasaría a ser el grupo Colibrí (teatro para niños actuado por niños) que al día de hoy ofrecen espectáculos de una alta factura desde su sede el Teatro Escena 8. Hay que mencionar la aparición del Teatro Nacional Juvenil – TNJ tutelado por el estado y del proyecto Niños actores de Venezuela – NAVE que se inaugura con el montaje de la obra Oliverio escrita por Néstor Caballero. El grupo Rajatabla también incursiona en algunas oportunidades en el teatro para niños, se puede mencionar la puesta en escena de la obra Alegría y Mapulín de Pilar Romero.

En las dos primeras décadas de lo que va de este siglo XXI, han desaparecido muchas agrupaciones y han debutado otras como es el caso del grupo Atlas y Expresarte dedicados con gran mística por entero al teatro infantil, esforzándose en preparar actores infantiles para sus espectáculos. En una experiencia sin precedentes en el país, el Teatro Infantil Nacional – TIN pone en marcha un proyecto bautizado con el nombre de “Todos para uno”, en el que se convoca a cinco dramaturgos reconocidos que a través de su trayectoria no habían, en su mayoría escrito para niños hasta ese instante, ellos fueron: Rodolfo Santana, José

Antonio Rial, Carlos Sánchez, Elio Palencia y Romano Rodríguez para que cada uno realizara una obra ad hoc y que después fueron dirigidas por los directores contando con los elencos y los creativos de grupos ajenos al suyo, así José León trabaja con el Chichón de la UCV, Juan Carlos Azuaje trabaja con Los Monigotes, Dagoberto González con Thalía, Carmelo Castro con Teatrela y Armando Carías con Caravana. Al final se publicó un libro con las obras participantes. Sin desmeritar el esfuerzo que se continúa haciendo es innegable que el teatro infantil ha sufrido una desaceleración si lo comparamos con otros momentos, no marcha con el mismo vigor de otros tiempos, quizás se deba en gran parte a los vaivenes políticos.

Después de haber hecho una breve retrospectiva a vuelo de pájaro de cómo se ha ido desarrollando la dramaturgia del teatro para niños y jóvenes en Venezuela, surgen una cantidad de interrogantes ante un panorama que luce incierto a mí entender. Esto tiene que ver en gran parte en que no hay políticas de estado coherentes hacia el sector cultural, sin llegar mencionar lo que tiene que ver con nuestro género del teatro para niños.

Las publicaciones y otros estímulos para la dramaturgia

Ya se mencionó el tema de las publicaciones como factor indispensables para preservar la memoria y la difusión de la creación de hombre y mujeres que no han dejado de escribir para el teatro infantil. Sería una forma de apuntalar el esfuerzo de la gente dedicada a la dramaturgia y al mismo tiempo posibilitar que las obras lleguen a los grupos teatrales, a los colegios o cualquier ente interesado en llevarlas a escena.

Armando Carías recopilador y editor, tras varios años de un minucioso trabajo logra compilar una antología con cuarenta obras de igual número de autores con los que recorre seis décadas de dramaturgia en Venezuela arrancando desde el año 1941, hasta

que el proyecto se materializa gracias al patrocinio del Fondo Intergubernamental para la Descentralización – FIDES. Por nombrar a algunos de esos dramaturgos y dramaturgas: Lucila Palacios, Arturo Uslar Pietri, José Ignacio Cabrujas, Lutecia Adam, Néstor Caballero, Rodolfo Santana, Carlos Sánchez Delgado, Velia Bosh y Xiomara Moreno.

La organización de concursos serios y atractivos de dramaturgia, la implementación de talleres que brinden las herramientas necesarias para la escritura y propiciar el intercambio con autores de la misma área de otros países, entre otras muchas acciones, serían un buen comienzo para un cambio realmente fructífero.

Un aporte

Llega el momento de preguntarse ¿y qué puedo hacer yo? Y es aquí donde con toda humildad puedo hablar de mi experiencia como dramaturgo. Aclaro desde ya que no pretendo en erigirme en modelo y mucho menos dictar una cátedra sobre el “qué” y el “cómo” escribir el teatro para niños y jóvenes. Como cualquiera, mi labor como dramaturgo ha ido entre el ensayo y el error, en el que han prevalecido las palabras humildad y respeto ante los destinatarios del trabajo: la infancia y a la juventud venezolana, desde el estreno a principio de los años ochenta, de mi primera obra que podría calificar de “profesional”: Amigo Sol, amiga Luna, con el taller de nuevos actores del grupo Theja bajo la dirección de José Simón Escalona, hasta hoy en día, casi cuarenta años después, teniendo la oportunidad de haber escrito para televisión como fue el caso de La pandilla de los 7, a principio de los años noventa, así como también algunas series juveniles. No es un camino fácil de recorrer y el objetivo del éxito, como en cualquier empresa artística no es un rimbombante premio que muchas veces no llega ni siquiera al reconocimiento de nuestros compañeros de oficio. La recompensa, por ponerle un nombre, es la gran satisfacción al ver que los niños y niñas salgan del teatro felices y contentos gracias a la expe-

riencia vivida, con ganas de más teatro y sobre todo cargados de referencias artísticas en cuanto a todos los componentes del espectáculo que acaban de presenciar.

¡Tengo una idea!
Quiero escribir pero
¿cómo lo hago?

Te expresas para comunicar y crear. Has escogido como vía para hacerlo la dramaturgia de teatro infanto-juvenil. La aventura de escribir una obra para niños o jóvenes arranca con una idea, propia o sugerida, a la que damos vueltas en nuestra mente hasta que decidimos darle forma con palabras. Si es propia u “original” es seguro que parte de nuestra propia experiencia, algo que nos inquieta, de la relación con el entorno, en fin proviene de nuestro subconsciente y puede haber surgido en el momento menos esperado. En el segundo caso, cuando se trata de una idea sugerida o por encargo lo importante es que la interioricemos como nuestra sin dejar de preservar la intención de quien la propone. Intentemos a través de un ejercicio plasmar el argumento pensado en dos o tres líneas. Si el resultado es algo concreto y coherente, ahí tenemos la semilla o punto de partida de nuestra historia.

El cuento clásico puede decirse que fue la primera cantera de argumentos para ser trasladados al teatro. Desde los cuentos de hadas hasta la antología que conocemos como Las mil y una noches, sobre los que se cierne una lista grande de traductores de diferentes nacionalidades hasta llegar a nuestros días. A estos cuentos con la aparición del cine y la televisión, se unieron los personajes de los comic. Contamos también con las tradiciones orales de cada región del país. Por ejemplo, en una oportunidad utilicé la leyenda indígena de Amalivaca recabada por el sacerdote Salvatore Gilli en el siglo XVI para recrear una obra teatral.

Tío Tigre y Tío Conejo es otro ejemplo. Es un cuento de origen africano que pasó a España y de ahí hasta nosotros.

Los personajes

Una obra de teatro requiere de personajes y hay muchas posibilidades para elegir:

- Personajes del mundo fantástico
- Personajes reales
- Personalidades históricas: En nuestro país Simón Bolívar ha sido protagonista de no pocas obras teatrales, entre las que se encuentran obras infantiles.
- Objetos animados: Podemos recordar los personajes de La Bella y la bestia donde se ven desde un candelabro a una tetera. El espejo de Blanca Nieves es otro ejemplo.
- Animales humanizados: A través de la animación se caracteriza a los animales con atributos humanos. Tío tigre y Tío Conejo, el primero como símbolo de la fuerza y el segundo representa la astucia.
- Fuerzas de la naturaleza

Ya escogidos los personajes hay que describirlos en sus detalles físicos, psicológico y establecer con claridad meridiana cuál es el papel que desempeñan en la historia que vamos a llevar a escena. A esos personajes hay que colocarles nombres a gusto del autor siempre tomando en cuenta que el espectador pueda identificarlos, siendo posible que su estatus u ocupación determine el nombre.

La sinopsis argumental

Ahora estamos listos para pasar a la redacción de la sinopsis (para los antiguos griegos significa ver de una sola vez) donde vamos a plasmar el argumento y los personajes que le darán vida. Es posible que nos consuma algún tiempo que será positivo en la medida en que se enriquezca el contenido, precisando

do con exactitud cómo finaliza la historia.

La diagramación o escaleta

De ahí paso a diagramar o hacer la escaleta por escenas (marcadas por la entrada o salidas de personajes dentro un mismo decorado) que servirá de mapa de ruta hacia ese gran final donde por lo general se supone o se dice: "...y todos vivieron felices para siempre". Si nuestro plan de escritura sigue los pasos de la estructura narrativa clásica tendremos: planteamiento, desarrollo o nudo y desenlace del conflicto dramático propuesto. Otra cosa sucede si nos proponemos un experimento. En todo caso una obra bien llevada va a estimular la imaginación, a enriquecer el lenguaje y ¿por qué no? conducir a la reflexión. La diagramación nos ayuda a calcular un tiempo aproximado de la duración del espectáculo que en mi opinión no debe ser mayor a una hora y cuarto. Hay estudios sobre cómo la atención del niño o niña se va fatigando hasta llegar al punto de desaparecer y ahí deviene el caos.

No olvidemos a Piaget

Así como en el ser humano hay un desarrollo físico, existe una construcción emocional y cognitiva. Se debe tener presente que tenemos una gran responsabilidad entre manos. En lo personal recomiendo consultar el trabajo del reconocido psicólogo suizo Jean Piaget (1896-1980) quien centro sus estudios en la evolución del conocimiento. Así planteó una serie de periodos comenzando por: sensomotor (de 0 a 2 años); Intuitivo (hasta los 6 ó 7 años), operativo-concreto (hasta los 13 ó 14 años) en el que se da el pensamiento hipotético-deductivo.

Gracias a los recientes avances científicos de la neurociencia a partir de los años noventa del pasado siglo XX se ha avanzado mucho sobre el conocimiento de cómo evoluciona nuestro cerebro a medida que avanzamos en edad. La neurocientífica B.J. Casey afirma que "estamos muy acostumbrados a ver la

adolescencia como un problema, pero mientras más aprendemos sobre lo que la hace única, más parece que es un período muy funcional e incluso adaptativo”.

Tenemos un reto por delante porque nuestra obra va a llegar a un público compuesto por individuos de diferentes edades y estratos sociales.

Muy a propósito el siguiente dato y es que para La Convención Sobre los Derechos del Niño, del 20 de noviembre de 1989 se señala que: “para los efectos de la presente convención, se entiende por niño todo ser humano menor de dieciocho años de edad”.

Otra interrogante es ¿a qué niño o niña le voy a escribir? Es imposible pasar por alto que día a día somos bombardeados a través de todos los medios de comunicación por un verdadero “tsunami de información” de cualquier tipo que nos rebasa y atosiga. Se dice que estamos en “la era de las pantallas”, asunto que nos lleva a fragmentar el pensamiento, que los mensajes sean cada vez más escuetos por lo tanto sacrificamos la palabra y por lo tanto el habla.

El diálogo

De las ochenta mil palabras que se dice contiene el diccionario de la RAE, se calcula que la gente con cierto grado de cultura alcanza a utilizar unas tres mil y los que no gravitan en esos niveles cerebrales, solo se comunican con ochocientas palabras. Hay que tomar conciencia de nuestra realidad para no correr el riesgo de errar el discurso y de que nuestra idea no interese a nadie, si eso llegara a suceder habremos perdido el tiempo y las energías por muy buena intención que se haya tenido. Lo anterior reafirma que no puedo escribir sobre cualquier cosa si en verdad lo que se busca es calar en un público tan complejo.

El lenguaje debe ser sencillo pero no por ello pobre en cuanto al léxico utilizado. Hay maneras de hacer entender. Por ejemplo uno de los personajes puede aclarar el significado de una palabra que se haya utilizado y no sea de uso corriente. Es nuestra peque-

ña contribución para que no se pierda la riqueza del idioma. Sugiero que también en las acotaciones o didascalias se utilicen palabras que ayuden a mejorar el habla de nuestros actores y actrices. Ellos en algún momento lo agradecerán, sobre todo si utilizamos términos de la jerga teatral por si se están iniciando ya se vayan familiarizando con esas palabras “raras”.

El dramaturgo puede hacer uso de la rima en algún momento o hacer juegos de palabras. La musicalidad que se logra le llama la atención a los más pequeños y enriquecen el texto dependiendo de su calidad y el talento puesto en el asunto. Creo que se deben evitar los monólogos si no se tiene la seguridad que será recitado por un buen intérprete. El humor siempre debe estar presente en nuestras historias. Los buenos chistes siempre son bien recibidos. Puede utilizarse el aparte con el público. Confiamos en que desde la dirección se esmeren para confundir a los espectadores. Las palabras de otros idiomas siempre y cuando cumplan un propósito, nunca por puro adorno.

El título

A manera de anécdota, en una oportunidad se me ocurrió primero el título y a partir de ahí la obra, fue el caso de El país de caramelo. Pero no siempre es tan sencillo bautizar una pieza teatral y pasa lo mismo con otro tipo de creación literaria. El escritor colombiano Gabriel García Márquez tenía planteado otro título para su famosa novela Cien años de soledad pero ya un escritor amigo se le había adelantado. El título es la pre información. En una obra de teatro para niños debe ser llamativo, cautivador, seductor y por supuesto que quede grabado en la memoria. Así es que no nos precipitemos, es posible que mucho de la repercusión que pueda tener nuestra creación vaya a depender del título. “Para hacer un buen melodrama”, escribía Hapdé, uno de los melodramaturgos más célebres de su tiempo, “basta con conseguir un título y calcular bien su efecto.”

La revisión

“Escribir es corregir” y eso lo sabemos todos nada más comenzar en el oficio. De hecho, los dramaturgos pueden seguir corrigiendo sus piezas después de años de estrenadas. Creo en lo que he dado por llamar “dramaturgia del actor” que no debe confundirse con la odiosa “morcilla”. El actor en su lectura es posible que invente un giro o un gag que puede incorporarse sin que estropee la obra.

Es indispensable revisar lo que se ha escrito una y otra vez. Tanto por corrección ortográfica como de estilo. Sugiero siempre leer en voz alta el texto tanto nosotros como autores, como buscar el apoyo de un actor o actriz y poner cuidado a cómo va tomando forma nuestro texto.

La música

La música la considero indispensable. Con las letras de las canciones se pueden comunicar muchas cosas que a lo mejor dichas no tendrían el mismo poder de penetración. Es un reto para quienes escribimos y no tenemos el talento musical, como es mi caso. De igual manera he escrito la gran mayoría de las letras de las canciones de mis obras. Por supuesto que queda en manos del compositor musical crear las melodías para que encajen.

Somos dueños de nuestro trabajo intelectual

El registro de la autoría queda a potestad del dramaturgo o dramaturga para poder proteger su propiedad intelectual y dependiendo del caso reclamar el dinero que por taquilla pueda corresponderle tanto en el país como en el exterior. Existen entes e instituciones ante los cuales podemos registrar nuestra autoría.

A manera de conclusión

Una última reflexión sin ánimo de desanimar a quienes quieran iniciarse en la escritura y me viene a la mente lo dicho por el autor español Enrique Jardiel Poncela: “Escribir es el oficio que más fácil parece y más difícil es”.

Carlos Herrera en su libro ya mencionado, formula una serie de preguntas con las que me gustaría cerrar el presente artículo:

¿Cuántos son los dramaturgos venezolanos que escriben por lo menos al año una obra para el sector infanto-juvenil de forma persistente? ¿Por qué la denominada dramaturgia considera de forma exigua las potenciales expectativas del segmento adolescente? ¿Por qué los pocos dramaturgos con vocación al área no generan un cualitativo giro del discurso dramático con la intención de apartarse de las desgatadas coordenadas temáticas que generalmente confrontamos en escena? ¿Por qué son tan pocos los autores preocupados por tratar de ver cuáles son las auténticas expectativas del consumidor infanto-juvenil? ¿Qué inspira o motiva a un dramaturgo a escribir de cuando en vez – o por encargo- una dramaturgia infantil o para adolescentes si su real preocupación es solo la de generar piezas para espectadores adultos? ¿Por qué los pocos intentos de virar hacia esa nueva dramaturgia no se asumen con seriedad y persistencia en la escena por grupos e instituciones culturales teatrales?

Lo más importante en todo caso es quedar satisfecho con la obra realizada y cumplir con el objetivo de brindarle al niño a través de un buen trabajo artístico un momento inolvidable que solo el teatro con su carga lúdica y mágica puede brindar.

Fuentes referenciales

SALAS, Carlos. (1967). La historia del teatro en Caracas. Caracas- Venezuela: Imprenta Municipal.

HERRERA, Carlos. (2011). Apuntes para armar una visión del País teatral. Caracas – Venezuela. Fondo Editorial. Fundarte.

Literatura Infantil. Anexos. (1983). Anexo 27. Universidad Nacional Abierta. Caracas – Venezuela.

DELGADO, Nury. (1996). Anatomía de un Chichón, cuaderno y alma de un grupo de teatro. Ediciones Chichón de papel. Caracas.

CARÍAS, Armando (2005). 40 Autores en busca de un niño. Antología de la dramaturgia infantil venezolana. Tomo I. Caracas.

El Teatro en Mérida 1951-1991. Gobierno del Estado Mérida. Dirección de Cultura del Estado. CONAC. Mérida – Venezuela.

AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo. (1997). El teatro en Venezuela. Ensayos históricos. Caracas- Venezuela. ALFADIL.

AZPARREN GIMÉNEZ. (1976). El teatro venezolanos y otros teatros. Caracas. Monte Ávila Editores, C.A.

CLURMAN, Harold. (1990). La Dirección Teatral notas sobre la puesta en escena. Grupo Editor Latinoamericano. Colección Temas. Buenos Aires.

CHESNEY, Luis. (2000). 50 años de teatro venezolano. Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultades de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

PAVIS, P. Diccionario del teatro. (trad: Jaume Melendras) España: Paidós (1998)

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. Diccionario Akal de Teatro. Madrid. Ediciones Akal, S.A. (1997).

Revista National Geographic. (2011) Vol 29 – N° 4.

Hacia una corriente **formativa** de dramaturgos para la infancia y la juventud

Propuesta para un inicio

Dewis Duran,

Actor y director del grupo el Chichón UCV
ratonaquiles@yahoo.com

Quizás uno de los elementos más relevantes en el panorama del teatro para infantil venezolano en la actualidad es la escasa producción de textos dirigidos a dicho público y más aún el poco número de autores dedicados mayoritariamente a este tipo de escritura dramática. Esto evidentemente puede deberse a determinados factores, pero no deja de ser una tarea pendiente el lograr una pujante producción de textos teatrales para niños, niñas y adolescentes.

Ahondar en datos sobre el número de obras escritas por autores venezolanos en la última década es quizás una aventura que roza en lo especulativo. No existen los suficientes estudios, publicaciones o datos acerca del tema que nos permita siquiera un asomo del panorama actual, solo queda el trabajo de campo, la observación en base a los diferentes espectáculos que se presentan en los teatros de Caracas y en las grandes ciudades del país.

¿Se puede llamar a la adaptación teatral de una película extranjera para niños, que tanto abundan en nuestras carteleras teatrales, una obra de autor nacional? ¿La actual dramaturgia infantil venezolana toca las diferentes realidades políticas, sociales y económicas que el niño vive en la actualidad pero que la mayoría de las veces no logra interpretar ni comprender? ¿Por qué hay tan pocos dramaturgos que dediquen un importante segmento de sus obras al teatro para niños, niñas y adolescentes? ¿Porque gran parte de ese pequeño grupo no genera contenidos innovadores alejándose de reductos seguros como la fantasía y los cuentos tradicionales? ¿Estamos escribiendo el teatro que necesita el niño de hoy en día? Preguntas que requieren respuestas y estas respuestas deben ser generadas a través de debates e intercambios de ideas que, a su vez, necesitan un lugar en donde realizarse.

Desde hace varios años el Teatro Universitario para Niños "El Chichón" ha sido organizador, conjuntamente con la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela y en las dos últimas ediciones en alianza con el Teatro y Títeres Cantalicio, del Concurso de Dramaturgia Infantil de la UCV. Con dicho concurso el grupo ha buscado incentivar la escritura de textos dramáticos dirigidos a la infancia y la juventud además de servir de termómetro para medir tanto la calidad como los temas que están siendo tocados por los distintos creadores. Una de las principales observaciones que varios de los jurados participantes en las más recientes ediciones ha sido, en su opinión, la baja calidad de muchos de los textos recibidos por la falta de originalidad y riesgo en los contenidos, fallas en las técnicas o métodos de escritura dramática, desconocimiento o alejamiento de las necesidades o inquietudes del espectador al que va dirigido y exceso de pedagogía, etc. Todos estos puntos denotan que muchos de los noveles dramaturgos no poseen las herramientas adecuadas para asumir el reto de crear textos para jóvenes audiencias, que repiten "fórmulas infalibles" que se han popularizado con los años y que aprenden muchas veces de sus propias experiencias y observaciones. También es notable que muchos de los concursantes están comenzando su camino dramático con teatro infantil bajo la creencia, aplicada también por actores y directores, de que es "bueno para comenzar". Quizás de esa falsa creencia surjan muchas de las fallas mencionadas anteriormente.

Escribir para niños comparte con cualquier modo de escritura la responsabilidad de articular un lenguaje claro, preciso y sobretodo emotivo que no pase indiferente ante el público que lo lee o lo presencia. Ya que el teatro para jóvenes audiencias cumple una diversidad de funciones sociales, educativas, pedagógicas, no en el sentido que lo hace la educación formal, sino de una forma más amplia. El teatro permite a los niños situarse en el lugar de otras personas, plantearse preguntas, reflexionar acerca de aquello que acaba de presenciar. Es un ejercicio para la inteligencia emocional y ética que otras experiencias no permiten.

Pensar y debatir sobre lo que se escribe para los niños es una tarea que apenas empieza en las investigaciones teatrales en Venezuela. Muchos de los problemas en las puestas en escena tienen su raíz en la poca atención que se le presta al texto dramático; por un lado, están los montajes basados en cuentos clásicos que no han sido adaptados a las condiciones actuales, es decir, a las problemáticas que enfrentan los niños actualmente y a los medios de desarrollo escénico; y por otro lado, el creador que desarrolla proyectos para niños tiene que estudiar a su público: sus inquietudes, sus ilusiones, sus gustos, sus palabras, etc., elementos que deben ser tomados en cuenta para darle un valor significativo a la representación en conjunción con su público. De no ser así seguirá predominando el alejamiento entre lo que se escribe y lo que se vive.

Aquellos que eligen escribir para niños no tienen otro camino que sentarse a escribir y aprender sobre la marcha, utilizando su propia experiencia o aprovechando los pocos datos que puedan acumular a través de la observación y la investigación. Es así como, en vez de aprovechar la experiencia ya realizada por otros, los dramaturgos para niños están siempre empezando su propio camino, repitiendo los mismos errores, muchas veces sin posibilidad de avanzar hacia nuevas propuestas, ni de abandonar el camino de la fantasía, de los mundos irreales, las adaptaciones de historias extraídas del cine y la televisión y recurriendo nuevamente a los cuentos tradicionales, porque todo lo que necesitan tienen que descubrirlo solos.

Todo lo anterior hace necesaria la ampliación de los espacios de formación y encuentro para que los futuros dramaturgos tengan la oportunidad de adquirir las herramientas y la experiencia necesarias que ayuden a lograr resultados visibles para generar un necesario refrescamiento a la disciplina en el país. Estos espacios son tan necesarios como escasos. Tomemos como ejemplo los centros de formación teatrales, en especial aquellos de mayor nivel. Un repaso rápido en los programas de formación en el área de teatro de

la Universidad Nacional de las Artes y de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela revelan la casi ausencia de materias que estudien el teatro para niños y jóvenes como género teatral propio, y que tiene sus propias particularidades acerca de lo concerniente a dirección, actuación, producción artística y, obviamente, dramaturgia. El porque de esta ausencia puede tener varias razones, comenzando con el tradicional calificativo de “género menor”, entre otros, que por ahora no ahondaremos pero que también tiene que ver con el posicionamiento que los propios creadores le dan al género en el cual invierten ideas, recursos tiempo y esfuerzo.

Cada uno de los creadores que participan en las artes escénicas: actores, actrices, directores, dramaturgos, maestros, productores, gerentes y hasta el propio Estado, tienen una responsabilidad y una función tanto específica como importante dentro del desarrollo integral del teatro para niños y jóvenes. La responsabilidad del Estado es primordial tomando en cuenta el principio del “interés superior del niño” consagrado en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela en sus artículos 8 y 78. El mencionado Interés es un principio que esta dirigido a “asegurar el desarrollo integral de los niños, niñas y adolescentes, así como el disfrute pleno de sus derechos y garantías”. Esta responsabilidad deberían apoyarla las instituciones y gerentes encargados del área cultural a través de congresos, simposios, festivales y publicaciones que tengan como objetivo primordial el desarrollo del teatro para niños y jóvenes.

Pero, si esta responsabilidad del estado no nace dentro de sus propias políticas culturales, es necesario que aquellos que generamos un producto escénico para público infantil y adolescente nos organicemos y también generemos nuestras propias propuestas de espacios de discusión, estudio e intercambio solicitando el apoyo de las autoridades culturales públicas o entes privados para el logro de dichos objetivos. Es por ello que en “El Chichón” hemos decidido ir más allá y hacer la propuesta de un Diplomado Especializado en Escritura Dramática dirigida a la Infancia

y la Juventud, como una manera de dar un primer paso en la creación de una corriente formativa que proporcione las debidas herramientas a todos aquellos interesados en la creación de textos dramáticos dirigidos al público infantil y adolescente. Siendo un colectivo teatral que hace vida dentro de la primera casa de estudios del país, la Universidad Central de Venezuela, y siendo además parte de nuestra misión generar proyectos que sean expresión de nuestra responsabilidad social hacia los intereses de los niños, niñas y adolescentes, nos permitimos aventurarnos en este proyecto. Impulsar el teatro para niños y jóvenes y reforzar la formación dramática en ese campo, con el objetivo final de consolidar dicha disciplina en todo el territorio nacional, es entonces el objetivo central de esta propuesta. El teatro para niños precisa del desarrollo de una dramaturgia potente para poder desarrollarse. Mientras no la consigamos, el teatro para niños estará estancado sin la posibilidad del encuentro de nuevos lenguajes, de otras estéticas y diferentes poéticas.

Dicho diplomado estaría conformado, además de las secciones dedicadas al proceso creativo y la estructura dramática, por una serie de conversatorios con destacados creadores y especialistas con amplia trayectoria en el trabajo dirigido a niños, niñas y adolescentes. El participante aprenderá las técnicas y principios necesarios para escribir una obra de teatro, cómo encarar los personajes, sus objetivos, la historia y la acción dramática, así como pasara por un proceso de sensibilización hacia lo infantil, hacia ese mundo maravilloso y tan complejo que existe en la mente de los niños y niñas de hoy en día.

De esta manera, con una interacción efectiva entre el cuerpo docente y los participantes, se puede avanzar hacia una nueva visión del desarrollo teatral, en el cual el concepto de “teatro infantil” se convierta en algo más formal, pero no por ello solemne y cerrado, que busque confrontaciones y respuestas reales en la sociedad. Que apunte a temas y formas más “actuales” para derribar los estereotipos que se han formulado en torno al quehacer teatral para los

niños, tomando en cuenta que la infancia cuando es vista bajo una óptica “adulta” tiende muchas veces a desvalorizar la capacidad de asimilación y entendimiento del niño. Más allá de adaptaciones de cuentos clásicos, películas de moda, programas exitosos de televisión o formulas “infalibles” habrá que centrar la atención a una literatura dramática que proponga temas actualizados e involucrados con la realidad.

Armando Carías, Director fundador de “El Chichón”, también nos habla de ello al afirmar que:

“La ausencia de una dramaturgia para niños en Venezuela no puede ser cubierta por obras que, aunque escritas en el país y/o por venezolanos asuman los mismo temas heredados de los cuentos clásicos y les dé el mismo tratamiento estereotipado con el lugar común designa a este tipo de teatro”¹

Ahora bien ¿Cómo esta conformada esta propuesta? Proponemos una serie de módulos, dictados por destacados especialistas en los distintos temas, quienes introducirían a los participantes en el mundo de la infancia y la juventud. Un primer modulo sería el correspondiente a la escritura dramática como técnica: Características específicas del texto teatral, formas, convenciones, funcionamiento, acción, evocación, conflicto, situaciones, cuadros, escenas, desarrollo de la acción, tiempo, clímax, personajes, diálogos, acción dramática, personajes, acción dramática, acotaciones, adaptación de un texto narrativo, etc. Este primer módulo fundamentalmente busca que el participante entienda a cabalidad los elementos técnicos que conforman un proceso de escritura dramática y adquiera las herramientas necesarias para su construcción. Elementos comunes en todo trabajo dramático sin distinción del público al que va dirigido.

Luego vendría un segundo módulo importante para el proceso creativo: Un necesario acercamiento al mundo de lo infantil. Esto se lograría a través de una serie de conversatorios con especialistas invitados en el cuál cada uno de ellos se encargaría de la

necesaria inducción en los distintos temas. Para ir introduciendo al participante al mundo del niño es primordial un proceso de sensibilización hacia lo infantil así como de conocimiento del niño como individuo, su proceso evolutivo, necesidades culturales, gustos, derechos y deberes así como del por qué, como y para que escribir para ellos.

El participante debe poner especial atención al género en el que se va iniciar ya que este tiene características propias en lo concerniente a los procesos de creación, expresión, comunicación y recepción. Estas características vienen dadas por la audiencia a quien va dirigido. Un espectador que es un libro en proceso de escritura, un ser en constante evolución, curioso, inquieto, con una capacidad imaginativa y lúdica enorme, tan ingenuo como ingenioso, tan tímido como atrevido, de risa estruendosa y comentario imprevisto, vivaz, ávido de experiencias y merecedor de todo nuestro respeto y consideración. Es este sujeto quien requiere ser escuchado directamente, no a través del filtro del adulto guardián, protector, juez y verdugo que busca de manera paternalista alejar al niño de determinados temas, formas y lenguajes. Acciones que traen pobreza en los planteamientos y temas. Por lo tanto todo proceso de acercamiento a lo que se debe escribir para niños y jóvenes pasa por bajar a su altura, mirarlo a los ojos, comprender tanto la infancia como sus inquietudes y necesidades. Esto pasa también por abandonar ciertos criterios que colocan al teatro para niños y jóvenes como una instancia encargada de la formación de los “espectadores del mañana”, en vez de tratarlo como un espectador de hoy que necesita desarrollar su sensibilidad y apreciación estética viendo un teatro hecho con profesionalidad, respeto y calidad. Un teatro así realizado puede y debe tener la magia necesaria para interesar al niño y poseer igualmente elementos de interés para espectadores de cualquier edad, dándole un matiz importante al convertirlo en un punto de encuentro para todo el entorno familiar. Si ofrecemos a los niños y niñas montajes sin rigor en el contenido, la estética, la actuación, la producción y la dirección y son esos montajes los que se vean obligados, por-

¹ Carías, Armando. “La realidad como fuente de fantasía en el teatro para niños”. En “Una dramaturgia para nuevos espacios y un espectador participativo”. Ier Congreso Nacional de Dramaturgia. VIII Festival Internacional de Teatro. Caracas, 1990

que recuerden que los niños no elijen lo que van a ver sino los padres o educadores los que escogen que van a ver, entonces no es de extrañar que de adultos no muestren mucho interés en el teatro.

También consideramos importante ahondar en las etapas evolutivas del niño, niña y adolescente como manera de elaborar un esquema de los intereses y necesidades según grupos de edades. Punto importante que le da al escritor la posibilidad de adaptar una concepción escénica más acorde al lenguaje, necesidades temáticas, escolaridad, desarrollo intelectual y afectivo de los diferentes grupos según sus edades. Dar un repaso a Piaget, Vygotsky o Winicott, quienes estudiaron desde diferentes puntos de vista las diferentes etapas el proceso evolutivo del niño, nos pueden dar pistas importantes al momento de encarar un proceso de escritura. En los últimos años en diferentes países del mundo, no así en Venezuela, se ha asumido como guía para la programación y promoción de espectáculos la división en franjas de edad proponiendo tres que toman en cuenta el grado de escolaridad, estas son: Educación Inicial (3 a 7 años), Primaria (8 a 12 años) y Bachillerato o adolescentes (13 a 17 años).

Lo anterior también comprende el conocimiento del niño de hoy, lo que llamamos “el niño 4.0”, un niño que vive constantemente rodeado e influenciado por la tecnología a través de teléfonos inteligentes e internet, activos en redes sociales, inmerso en servicios de streaming y video. Un infante u adolescente sobreinformado y sobreestimulado sobre el cual habría que preguntarse si realmente el teatro representa algo que despertará su interés. Una duda que asalta a muchos creadores y que nos llevaría dentro del desarrollo del diplomado a la discusión sobre que puede captar la atención de un individuo que tiene acceso a mucha más información de la que puede procesar. La asistencia de pedagogos o psicólogos infantiles que nos den luces sobre estos temas estaría prevista en esta serie de conversatorios.

Estimamos igualmente necesario el conocimiento del marco jurídico que posee la legislación vene-

zolana en lo relacionado a la infancia, representada por la Ley Orgánica de Protección al Niño, Niña y Adolescente (LOPNA) tanto en su planteamiento como en su ejecución. De esta manera podríamos incluir en los textos a generarse puntos importantes con respecto al aspecto social, ya que a través del estudio de dicho marco jurídico, cuyos principios se basan en la Convención Internacional sobre los Derechos del Niño, podríamos ahondar en situaciones, conflictos y necesidades de la infancia y la juventud venezolana. Derechos como la vida, la salud, seguridad social, educación, acceso a la información, protección ante conflictos armados, identidad, libertad de pensamiento, recreación, cultura, participación y desarrollo pueden ser incluidos en los escritos dramáticos o ser tomados, como por ejemplo el artículo 50 que habla sobre el derecho a tener información oportuna sobre salud sexual y reproductiva, como punto de inicio para el desarrollo de un texto teatral.

Ahora bien para escribir teatro para niños también es importante saber que se escribe para niños ¿Qué lee el niño de hoy? Un repaso acerca de las creaciones literarias que marcan pauta entre el público infantil y adolescente y el análisis de las razones de esa preferencia pueden darnos un adecuado panorama de los gustos y preferencias de ese público así como también explorar las tendencias que marcan la producción literaria. Uno de los puntos de coincidencia que consideramos importante entre la literatura infantil y la dramaturgia infantil es cuándo el niño presencia una obra de teatro que logra estimular su imaginación sin necesidad de hacerlo trabajar físicamente, invitándolo a ser activo en su rol de espectador dejándose afectar emocional, estética, lúdica e ideológicamente por lo que ocurre en el escenario de la misma manera en que se produce la representación imaginaria que tiene cuándo le leen o le cuentan un cuento. De igual manera que podamos repasar los grandes clásicos de la literatura infantil, que son una y otra vez llevados a escena, es primordial el conocer también las nuevas propuestas, enfoques, temas, lenguaje y estética de la más reciente literatura o cuentística infantil.

A la vez que se desarrolla esta larga inducción o acercamiento al mundo del niño, niña y adolescente los participantes entrarían a un segundo módulo que versaría sobre el proceso creativo que implica la escritura de un texto dramático dirigido a público infantil y adolescente. Antes de entrar en ese proceso creativo las preguntas que debemos plantearnos como futuros o actuales autores ¿Por qué escribir para niños? ¿Lo hago como un paso previo y como practica antes de hacer lo que deseo realmente, escribir para adultos? ¿Es más fácil porque son niños? ¿Sabemos realmente llegar a ellos o caemos en el infantilismo y el menosprecio a su capacidad intelectual? ¿Conocemos y aplicamos la fórmula infalible de música estruendosa, excesivo colorido y personajes fantásticos? ¿Nuestro objetivo es recreacional, pedagógico, ideológico o simplemente mercantil? ¿Qué temas le interesan al niño de hoy? ¿La fantasía es primordial? ¿Podemos dar protagonismo en nuestros escritos a temas como la confrontación política, la violencia familiar, el abandono, la sexualidad? ¿Debe estar presente la política en el teatro para niños? Las preguntas sobran y todavía faltan muchas. Es en este modulo donde ciertamente estas preguntas deben debatirse y responderse desde los diversos enfoques que existirán entre los participantes y la orientación que ofrecerá el cuerpo docente. Es aquí donde debemos formar en el participante el interés en trabajar e investigar sobre “que” y “contar” historias a un público tan singular como el infantil.

Ciertamente el abanico de posibilidades que nos ofrece el teatro para niños y jóvenes en cuanto a sus formas y temas es muy amplio en la medida que el dramaturgo amplíe sus posibilidades de aventura en temas inéditos y novedosos dentro de este tipo de teatro, apartarse de la tentación comercial o la vocación educativa para buscar un teatro hecho para los niños dando apertura a temas que le son más cercanos en la vida cotidiana, derivándose de éstas modos de representación que nos muestren esa realidad con tonos poéticos. Quizás lo difícil no sea la elección del tema sino como hablamos a los niños del tema, en especial cuándo pensamos desde donde hablamos. Podemos

hacerlo desde la posición del adulto que quiere decirle algo a los niños, del creador que amolda su palabra a los estándares de la sociedad adulta, de aquel que le habla al niño desde su niño interno que quizás no esta en sintonía con el niño actual o al final desde el artista que desea decir algo y lo hace tratando de hablar el mismo idioma de su público, conociéndolo, distinguiéndolo escuchándolo para aplicar su adulez como conocimiento, técnica, valor y poesía para al final plasmarlo en papel y regresar esa experiencia como un producto reflexivo, crítico, ponderado, esencial que despierte ese mismo público su interés, imaginación, participación y creatividad. Una historia en la que el niño pueda verse reflejado y escuchar su propia voz.

Entonces ¿Podemos dejar a los niños fuera de esta propuesta? Por supuesto que no, por ello también se propone dentro de la planeación y contenido programático la interacción con niños y adolescentes para desarrollar dinámicas en que ellos nos hagan escuchar sus observaciones y opiniones acerca del teatro que ven, del que no han visto y el que quisieran ver. Esta inducción sería de gran ayuda en el desarrollo de los posteriores trabajos, ya que el futuro dramaturgo podría incorporar a su proceso de escritura los ricos aportes que el trabajo directo con niños podría darle.

Así como estudiamos la literatura infantil también es vital estudiar la dramaturgia para la infancia y la juventud, sobre todo la venezolana y latinoamericana. De allí se hará una selección de importantes piezas que serán leídas y analizadas para desglosar sus aportes tanto en la parte temática como de sus personajes, lenguaje, concepción escénica, etc. La dramaturgia para niños en Venezuela no es un páramo desierto, en los últimos años han surgido propuestas bastante interesantes aunque aisladas, algunas de ellas incluidas en la recopilación hecha por Armando Carías titulada “40 autores en busca de un niño” (2005), publicación indispensable para ofrecernos una adecuada panorámica de lo que ha escrito en este campo.

También consideramos deben ser incluidas obras de la inspiración de destacadas dramaturgas del continente como la argentina María Inés Falconi, las mexicanas Berta Hiriart y Perla Szuchmacher o la canadiense Suzanne Lebeau, quienes se han atrevido a ir más allá de lo convencional abordando temas como el divorcio, el racismo, la migración, la homosexualidad, la discriminación y la guerra. Como afirma Lebau, «todo tema es posible en el teatro para niños, sólo se trata de encontrar la metáfora a través de la cual contarlos».

Vivimos actualmente en una sociedad sometida a constantes vaivenes en lo político, económico y social. Una sociedad inmersa en una serie de cambios y conflictos que no son ajenos al niño y al adolescente. Todo lo que sucede el niño lo vive, lo sufre, lo celebra, lo ve en las reacciones de los adultos que le rodean y lo siente cuando esas reacciones lo involucran. Los niños, niñas y adolescentes sufren los problemas y carencias igual que los adultos a pesar que muchas veces no pueden entender las situaciones que presencian o viven. Es momento que los dramaturgos se aventuren a poner esos temas sobre las tablas, es la manera de ayudar a este pequeño a comprender la realidad que lo rodea. A esto se une la gran cantidad de información que el niño recibe gracias a las nuevas tecnologías. Todo esta a distancia de un click, lo que no le mostremos en el teatro se lo mostrara el teléfono inteligente, la laptop o la tableta y lo hará muchas veces de la manera menos apropiada para su edad y capacidad de comprensión.

Muchos de los padres primerizos de ahora son los primeros nacidos como Generación Y o “millennials” que están concibiendo a los primeros conocidos como “Generación Y” o “Generación Táctil”, mientras que nuestro público actual lo conforma la Generación Z o “Centennials”. Todos forman parte de un mundo cada vez más atado a la tecnología, son nativos digitales que no conocen la vida sin smartphones o Internet, y esto influye mucho en la manera en la que ven su existencia y también en su modo de consumir productos y servicios, incluso los culturales.

El crítico e investigador teatral Carlos Herrera en su artículo “Sobre teatro infantil (II)” nos dice con respecto a ello:

“Afirmando que existe un callado prejuicio creativo en muchos de los autores locales en no dar un cambio de forma, carácter y pertinencia con lo que la sociedad venezolana aspira edificar para este nuevo siglo. Hay que fomentar la imaginación, pero también la identidad e idiosincrasia, hay que cimentar la fantasía pero a la vez reinculcar valores sociales, familiares así como del individuo. Hay que divertir y educar con una dramaturgia inteligente, osada y capaz de atrapar en sus historias y personajes la poética del nuevo milenio”²

Para este nuevo niño debe existir también un nuevo teatro. Un teatro cuyas obras propongan una relación reflexiva entre el espectador niño y el montaje, que aunque sean un conducto para la transmisión de ideas, no se queden en la imposición de ellas, sino en el arbitraje del creador con el niño para entender su propio mundo.

En fin, hay infinidad de puntos sobre los que podríamos debatir, ahondar, ratificar o desechar en esta breve propuesta acerca de lo que llamaríamos “Diplomado de Escritura Dramática para Jóvenes Audiencias” que tiene una tarea sencilla: Juntar la técnica y el oficio del dramaturgo con un conocimiento profundo del niño.

Pero quizás lo más importante de todo es darnos la oportunidad de tomar conciencia de nuestras necesidades y carencias, de conocer la complejidad del trabajo dirigido a niños y adolescentes, procurarnos como creadores una mejor formación. Es apenas el punto de partida para que a través de las reflexiones surgidas y los trabajos subsiguientes podamos comenzar a notar un cambio fundamental en la manera que el teatro para niños en Venezuela se dirige a su público para luego ir escalando a otras áreas.

² Herrera, Carlos. “Apuntes para armar una visión del país teatral”. Fundarte. Caracas, 2011 (pp 132-133)

Se trata en un enfoque mayor de dejar de ser un “arte menor”, lograr con profesionalismo y dedicación el ganarnos respeto como artistas y un lugar permanente en la mesa donde se concretan las grandes políticas culturales.

Dewis Durán.

Actor, productor, locutor y director.

TSU en Administración y Licenciado en Teatro Mención Actuación.

Director actual del Teatro Universitario para Niños “El Chichón” de la Universidad Central de Venezuela.

Acreedor del Premio TIN como Mejor Actor Teatro Infantil 1993, Orden “José Félix Ribas” en Segunda Clase y Orden “Mérito al Trabajo”.

Reflexiones sobre **la dramaturgia para niños y jóvenes** a partir del examen de nueve textos dramáticos venezolanos

Dra. Ligia Álvarez

Profesora de UNEARTE y escritora
ligialvarez@gmail.com

Introducción

El propósito de este artículo es presentar el resultado del análisis aplicado a cuatro textos dramáticos del siglo XIX: “El collar de Perla” y “El bautizo de un muñeco” de José María Manrique, “La colegiala” de José Ignacio Lares, “Bien o mal o la caridad en acción” de Manuel María Fernández (disponibles en el libro *Teatro infantil venezolano del siglo XIX* de Luiz Carlos Neves); de cuatro textos del siglo XX: “El tambor mágico” de José Ignacio Cabrujas, “Cenicienta en Palacio” de José Antonio Rial, “La guerra de Tío Tigre y Tío Conejo” de Rodolfo Santana, “El doctorcito loco” de Iris Monte; y un texto del siglo XXI: “El Ratón come libros” de Yumarsi Ovalles.

Para el examen del corpus seleccionado, que se muestra en el párrafo anterior, se emplea como método de análisis el propuesto por Joseph Campbell (1947) en *El héroe de las mil caras-Psicoanálisis del mito* para determinar los cambios en los personajes. Este autor analizó relatos, leyendas y mitos universales e identificó diecisiete pasos que tenían todos estos relatos. Pueden resumirse en tres fases: A) La separación. B) La iniciación. C) El retorno. Partiendo de cada una de estas fases es posible observar el viaje psicológico de los personajes y su evolución o involución.

Una vez estudiado el contenido de las piezas, se identifican los valores y el mensaje que los autores han querido resaltar y qué herramientas o recursos teatrales han empleado para lograrlo. Finalmente, la autora presenta una propuesta con comentarios sobre un texto de su propia creación para explicar cómo concibe el teatro para niños y jóvenes.

Consideraciones iniciales

Para iniciar, es importante diferenciar la dramaturgia infantil de la juvenil. Para ello, es preciso considerar la edad como elemento definitorio. La dramaturgia infantil está concebida para niños hasta más o menos los diez años y la juvenil para sujetos desde más o menos los once años en adelante.

Antes de cualquier análisis de texto, la autora de este artículo considera imprescindible reflexionar acerca de qué debe contener la dramaturgia dirigida a niños y a jóvenes.

Hurgando por aquí y por allá se encontró un trabajo de Valcarce (1967). Esta autora considera que por ser el teatro una de las obras de arte más completa y más perfecta, por el hecho de involucrar manifestaciones de las artes plásticas, la oratoria, la música, la técnica, etcétera, permite a través de él desarrollar la inteligencia y la personalidad del niño y el adolescente. Se requiere que el dramaturgo conozca al niño y al joven para invitarlos a soñar con la verdad, con acciones limpias y nobles. De ese modo soñará con hacer realidad sus sueños cuando se transforme en adulto. Es preciso que el dramaturgo tome en consideración las posibilidades que brinda la interdisciplinariedad en el teatro, integrando al texto teatral y su puesta en escena la danza, la música, la poesía, entre otras puertas integradoras de las artes que abre la creación teatral. En cuanto a la dramaturgia infantil y juvenil, el texto teatral no debe engañar porque el niño es sensible a la mentira. Ridiculizar es una forma de falsedad. Con respecto a la puesta en escena, se recomienda que haya veracidad en los gestos y en la

voz, enfocándose en la verdadera sensibilidad, imaginación y fantasía de los niños y jóvenes. Por todos los medios es preciso evitar la ramplonería.

Partiendo de estos planteamientos iniciales, a continuación se expone qué no puede estar ausente en la dramaturgia dirigida a niños y jóvenes:

1.- Valores: El texto teatral que resalta valores no significa que se debe ser una clase magistral, pero se debe sembrar en tierra fértil, transmitir valores de una manera tan sutil que el niño o joven ni cuenta se dé pero que invite a comportarse con conciencia ética. Este punto es sumamente importante. Los niños y jóvenes serán los adultos que mañana conducirán la sociedad. En ese momento, los adultos contemporáneos ya estarán retirados. Es decir, que de estos niños y jóvenes dependerá la sociedad venidera. Por esa razón, es necesario pensar en ellos como si fueran diamantes en bruto para que sus espíritus se transformen en valiosas joyas. El teatro es un baluarte -al igual que la lectura- que permitirá que las mentes infantiles y juveniles hagan gala de una excelente educación. No se debe desestimar en ningún momento y es preciso valorar la reflexión sobre el tema para llevar a cabo una praxis a favor de la formación.

En este sentido, el teatro no es solamente una fuente de distracción sino de formación del futuro adulto. No obstante, no significa que tiene que ser una actividad tediosa; todo lo contrario, jamás debe perder su carácter lúdico. Debe ser una actividad en la cual el niño y el joven se sientan magníficamente, que disfruten, pero que al mismo tiempo, y sin darse cuenta, la personalidad esté siendo moldeada para que sean individuos que brinden aportes a la sociedad. El teatro infantil y juvenil no puede desvincularse de la educación y debe estar en manos de personas idóneas. Escribir dramaturgia para este tipo de público con características únicamente mercantilistas no es el deber ser. Los criterios que imperen deben ser la formación, el desarrollo de la imaginación, el descubrimiento y la diversión. Si quien escribe se centra únicamente en la distracción estará dejando de lado aspectos formativos. Es posible el teatro que forme y

haga volar la imaginación y simultáneamente haga que los niños y jóvenes pasen gratos momentos. Es preciso sembrar en tierra fértil, y para que dé buenos frutos es preciso regar y abonar.

2.- Diversión: el niño no se debe aburrirse en las salas de teatro. Debe sentirse bien y agrado. Esto se logra buscando la participación del niño, involucrarlo en las escenas. Para lograrlo es necesario valerse del universo conocido por el niño.

3.- Combinación de música, plástica y expresión corporal. ¿Sale caro? No necesariamente. Para el vestuario y la escenografía se pueden usar materiales reciclables si no se cuenta con suficientes recursos materiales.

4.- Imaginación: Sacar provecho de la imaginación del propio niño es la clave para que una pieza teatral para niños y jóvenes tenga éxito. La imaginación del niño es una fuente inagotable y se debe tomar en consideración.

Tomando en cuenta estas observaciones, al estudiar los textos dramáticos dirigidos a niños y jóvenes se le pueden formular las siguientes interrogantes: ¿Qué enseñan al niño o al joven? ¿Contribuyen a su formación? ¿Se busca que el niño disfrute solamente? ¿Se incluyen la música, la danza, la plástica, etcétera, en el montaje y en la puesta en escena?

Examen del corpus seleccionado El collar de Perla / El bautizo de un muñeco

Seguidamente, se examinan las piezas teatrales “El collar de Perlas” y “El bautizo de un muñeco”. El autor de ambas obras es José María Manrique (1846-1907). Este dramaturgo también escribió para

el público adulto títulos como “Los dos diamantes” (1879), “Un problema social” (1880), “El divorcio” (1885) y “Entretenimientos dramáticos” (1892). El último título mencionado contiene las dos obras infantiles ya nombradas. De acuerdo con Azparren (2019), con estas piezas infantiles, Manrique se convirtió en pionero del teatro infantil venezolano. Ambas piezas fueron escritas para niños entre ocho y catorce años. Son comedias infantiles en un acto. En estas se contraponen las clases sociales. En ambas piezas, el tema es la honestidad.

“El collar de perlas”, pieza dramática de un acto y once escenas, tiene como paisaje geográfico el patio de una escuela de niñas que pertenecen a la clase social adinerada. El paisaje humano está constituido por seis personajes, de los cuales los más importantes son Rosa, Ada y Teresa. Se percibe que el autor partió de la siguiente premisa: ser pobre no significa ser deshonesto. Se resalta el valor de la honestidad. No solamente en el nivel de lo material sino en el proceder. Cuando se inicia la obra, las niñas se encuentran en el patio durante el horario de recreo. Conversan sobre los dos premios que próximamente se entregarán. Uno será para la mejor estudiante y el otro, para la niña que realice la acción más noble. Rosa es quien posee el mejor promedio. Sin embargo, sus compañeras de clase saben que se copia en los exámenes. Además, lo que le interesa del premio es que será aclamada y aplaudida. Por eso no está contenta con que el mismo sea entregado durante las clases ordinarias. Preferiría que fuera cuando los padres y representantes estuvieran presentes. Su deseo es despertar la admiración y la envidia de todos. Se caracteriza por ser orgullosa, vanidosa y tramposa. Sus condiscípulas están de acuerdo en que debería ser Ada quien reciba el premio como la mejor estudiante, por ser una niña aplicada. Ese día, otra niña, de nombre Teresa, visita la escuela. Todas se sorprenden porque aunque solía estudiar en ese colegio, ya no pertenece a la comunidad escolar debido al empobrecimiento de su familia. Cuando Rosa la ve, la trata desdeñosamente por ser pobre. En cambio Ada, le regala una muñeca. La

directora observa la acción de Ada y decide premiarla por su acción llena de bondad. Ella es de las que no comparte lo que le sobra o disgusta sino que es capaz de dar lo que más le gusta. Por otro lado, cuando Rosa recupera el collar, se puede apreciar un cambio en ella. Por lo menos se da cuenta de que fue injusta al burlarse de Teresa. “ROSA: ¡Mi collar! ¡Qué fortuna!... Gracias, Teresa. (La abraza al tomar el collar) (Aparte) Y yo me burlé de ella” (p. 82).

Se puede concluir que la pieza de teatro para niños “El collar de perlas” resalta los valores de la honestidad y la bondad. Abre el camino para que el director juegue con su imaginación, pudiendo crear como escenario un patio lleno de flores, donde predomine el verde entre los elementos que componen la escenografía. Igualmente, el sonido dominante puede ser el trinar de los pájaros. Las niñas al estar en el patio estarían jugando y cantando. La música, la danza y la plástica son recursos que el director puede emplear para presentar un hermoso espectáculo.

Rosa transita por las tres fases señaladas de Campbell. Al inicio, no le importa sino su prestigio social entre sus compañeras y desprecia a Teresa por ser pobre. Se advierte el abandono de su modo de ser cotidiano para emprender un viaje psicológico (Separación), cuando Teresa le muestra honradez (Inicio). Después de este momento, ya Rosa no es la misma porque algo ha cambiado en ella. Se da cuenta de su proceder errado (Retorno). Del viaje psicológico, regresa pero ya no es la misma.

“El bautizo de un muñeco” es un texto dramático denominado comedia infantil por su autor. Presenta un acto y cinco escenas. Participan cinco personajes: Carlos de trece, Amanda de doce, Marina de doce, Emilia de once, y Luisa de doce o trece años.

En la escena I, Marina acompaña a Luisa a su casa porque esta se comportó mal y la dejaron castigada. Marina decidió quedarse con ella para ayudarla a hacer la tarea impuesta, mostrando su solidaridad. En la escena II, a través de un soliloquio de

Marina, el lector conoce que ocultará que fue castigada y mentirá a su familia explicando que se quedó en la escuela para ayudar a “la pobre Luisa”.

La espera una fiesta: el bautizo de un muñeco y ya aguardan por ella varias niñas de su clase social. Marina no invita a Luisa a pasar pese a que esta hizo un sacrificio para quedarse con ella para ayudarla. Marina no quiso invitar a la niña por ser de una clase social baja.

En la escena III, Carlos, el hermano de Marina, la aborda y se sorprende por el hecho de no haber invitado a pasar a Luisa. Marina da a entender que invitarla es inadmisibile. En la escena IV, Marina hacer creer a sus amigas que se quedó hasta más tarde en el colegio para ayudar a la “pobre” Luisa. Las invitadas (Amanda y Emilia) se expresan de Luisa como una persona excelente, cuyo único defecto es ser pobre. En la escena V, Marina deja sentado que Luisa es su amiga en el colegio pero no en la sociedad. Carlos, por su parte, la acusa de tener mal corazón, y le pide invitarla. En ese instante, molesta, Marina se niega, y deja caer el muñeco que va a bautizar, arruinándosele. En la escena VI, entra repentinamente Luisa con una muñeca. Cuando ve a Marina llorando le dice que la visita para entregarle una muñeca que su madre ha hecho para ella, y además que quiere darle una buena noticia: su madre ha recibido una herencia y que ya no son pobres. De súbito, Marina se arrepiente, entendiendo que su conducta es imperdonable. Cuando su hermano Carlos le pregunta a Luisa si perdonará la conducta de Marina, ella responde: “Con todo mi corazón”, por su lado, Marina manifiesta: “Pero yo no me perdonaré jamás”.

Los valores que se resaltan en esta pieza son la solidaridad y la bondad, los cuales se enfrentan a la discriminación social y a la ingratitud. En Marina se da el cambio, pero surge muy rápido; es decir, es un cambio repentino y por lo tanto hay falta de credibilidad. La obra por medio de las muñecas puede ofrecer un bonito y llamativo espectáculo. Está en las manos del director convertir ese bautizo en una gran fiesta donde los muñecos tengan un papel estelar uti-

lizando recursos provenientes de la danza, la música y la plástica.

Bien por mal o la caridad en acción

La pieza infantil “Bien por mal o la caridad en acción” (de un acto y siete escenas) es de Manuel María Fernández, nacido en Maracaibo en 1830 y fallecido en Caracas en el año 1902. De acuerdo con Azparren (2019), Fernández fue cofundador de la Academia Venezolana de la Lengua. No solo escribió para niños y jóvenes. Su producción teatral también está comprendida por textos para adultos. Esta pieza es un texto dramático con una gran carga de religiosidad. Fue escrita para los alumnos del Colegio Smith y fue presentada en Caracas. Participan seis personajes: Julia, Amelia, Josefina, Manuel, Luis y Antonia. Julia y Manuel son huérfanos y están bajo el cuidado de su tía Amelia. Julia es una niña obediente, mientras que Manuel no lo es. Tampoco es bondadoso. Niega la ayuda a quien la necesita. Al final, por ser amenazado de ser internado en un colegio en el extranjero lejos de la familia, se produce un cambio en él y acepta que su tía ayude a un par de huerfanitos pobres.

En esta pieza se anteponen valores como la bondad, el arrepentimiento y la caridad desde una perspectiva religiosa. Manuel inicialmente es un niño problemático y egoísta pero una vez que es amenazado cambia radicalmente, hasta el punto de ser generoso. Sin embargo, el Manuel del principio no es el mismo que se presenta al final. Ha cambiado súbitamente. En esta pieza el director tendrá una ardua tarea para convertir un texto religioso en un espectáculo infantil.

El doctorcito loco

“El doctorcito loco” de Iris Monte es un ejemplo de teatro escolar. Esta pieza muestra una introducción o prólogo, en el cual un narrador describe el espacio escénico. Se presume que la autora es una docente.

La pieza es bastante sencilla, breve y de agradable lectura. Podría adaptarse a un montaje de títeres. Los personajes son Muñequita, Mamá-Muñeca, El Doctorcito, La Sirvienta y El Gato. El argumento es sencillo: La muñequita está enferma y La Mamá-Muñeca llama al Doctorcito para que la cure. Él llama a El Gato para que lo ayude a buscar a El Ratón. Pretende emplear el pelo tostado del roedor y tostarlo en budare para sanar a La Muñequita. El médico no puede hacer su trabajo solo. Se resalta la solidaridad y el trabajo en conjunto. Es una obra bastante aceptable, aunque las acotaciones, en ocasiones, parecen de un relato. Se explota el humor y algunos parlamentos están escritos en verso. El contenido es bastante simple como para niños pequeños. Sin embargo, no se debe dejar pasar la carga de discriminación racial encubierta (o descubierta) que se manifiesta. Cuando se describe a la sirvienta se dice que es una muñequita negra. Esta idea forma parte del estereotipo del negro que con frecuencia en pleno siglo XXI, todavía está presente: los personajes negros son presentados como sirvientes, pobres o en el peor de los casos delincuentes. No se perciben cambios en los personajes. Puede convertirse en un colorido espectáculo en el cual la música, los muñecos y la danza permitan disfrutar a niños pequeños.

El tambor mágico

“El tambor mágico” de José Ignacio Cabrujas (Revista *Tricolor*, N° 130) data de 1961. El tema es la guerra versus la paz. Se resalta la paz como valor que se aspira en un mundo de violencia y guerras continuas. En ese año en Venezuela, se había iniciado la guerrilla, la cual es una guerra pequeña, pero guerra al fin y al cabo. En el mundo estaban ocurriendo escenarios de guerra como la Guerra de Vietnam y la Guerra de Corea. Tal vez, este contexto nacional e internacional inspiró a Cabrujas para expresar su anhelo por el cese de la violencia y la búsqueda de la paz. La historia es muy simple. En ella participan los siguientes personajes: Tamborcito, Viejita, Bandidos, Viejo, Emperador y gente del pueblo. Como recurso se emplean voces en

off y un coro. Tamborcito viene de una guerra y se encuentra con un país abatido y triste por los estragos de otra contienda. En el camino se encuentra con Viejita que le pide comida porque tiene mucha hambre. Él le da un centavito y ella le agradece porque con lo poco proporcionado, por lo menos, podrá comer algo. Pero además, le concede el poder a Tamborcito de hacer que todos aquellos que escuchen su música no paren de bailar. Tamborcito se marcha y se encuentra con Bandidos quienes le mandan a poner las manos en alto y entregar todo su dinero. Como a Tamborcito no le quedaba ni una monedita, los malhechores le piden el tambor. Accede pero les ofrece primero enseñarlos a tocar. Al comenzar a tocar, Bandidos bailan sin parar y ya muy cansados le ruegan que pare. Tamborcito acepta y ellos huyen atemorizados. Sigue Tamborcito caminando y arriba al mercado del pueblo. La gente está muy triste porque Emperador ha decidido ir a la guerra con la gente con Pueblo. Tamborcito comienza a tocar y todos, incluyendo al mandatario, bailan sin cesar. La gente alegre, le pide a Tamborcito que siga tocando porque ellos no quieren guerra sino paz. El cambio que se da en todo un país es que la desesperanza, por estar a punto de ir a la guerra, se convierte en júbilo. El regocijo solamente se puede sentir cuando hay paz. La obra finaliza en una gran fiesta en la cual la gente del pueblo baila y pide Tamborcito que no pare:

“Tamborcito, toca el tambor,
Tamborcito, sigue adelante.
¡Bailar! ¡Bailar! ¡Bailar!
Y no morir, y no sufrir... ¡La paz!
La paz es bella...” (p. 38).

José Ignacio Cabrujas, a través de este texto dramático, expresa su deseo de vivir en un mundo de paz. Llama la atención la ausencia de niños en escena, aunque se trata de una obra escolar. Quizás, esto significa que Cabrujas quiso decir que la guerra es un asunto de adultos, incluso cuando los niños son los más afectados. Una pieza como esta, muestra al infante y al joven que la paz es necesaria para vivir con satisfacción. Este texto es posible convertirlo en una

gran fiesta teatral donde los cánticos, la música y la danza ocupen un lugar estelar.

La cenicienta en palacio

“La cenicienta en palacio” de José Antonio Rial es una obra creada para responder la convocatoria del Teatro Infantil Nacional - T.I.N en el año 1993. Parte del cuento conocido *La Cenicienta* de Charles Perrault. Como se sabe, Cenicienta reside con su madrastra y sus hermanastras. No tiene derecho a nada, aunque también debería disfrutar de la herencia que dejó su padre al morir. Su única aliada es su hada madrina quien la ayuda para que pueda asistir a la fiesta del príncipe, como una princesa real. El encanto dura hasta la medianoche y ella tiene que abandonar el festejo de prisa. Deja su zapatilla. El príncipe, quien queda enamorado de ella, inicia la búsqueda de su amada. Después de vencer todos los obstáculos consigue reencontrarla y son felices para siempre. Ese es la historia tradicional de Cenicienta. Sin embargo, Rial realiza cambios importantes en el cuento. Empezando por la propia Cenicienta que ya no es la niña cándida y humilde que se conoce. Más bien, es una joven egoísta, vengativa y llena de rencor.

De acuerdo con el modelo de Campbell, Cenicienta se encuentra en una situación en la que es sujeto de injusticia por parte de la madrastra y sus hijas. Las mujeres van a una zapatería y ahí ven el hermoso par de zapatos (esa es su vida cotidiana).

Los espacios escénicos son la placita, la zapatería, la alcoba de la Cenicienta en palacio, el saloncitos contiguo a la alcoba, el parque, la placita y la zapatería.

El mundo cotidiano de Cenicienta es estar bajo el yugo de esas mujeres que la desprecian y la consideran inferior y que además envidian sus virtudes sin reconocerlas. Cuando la Cenicienta se mide el zapato y le calza pasa a la separación, es decir, abandona este estado para asumir su rol de princesa. Se transforma en una joven vengativa, egoísta, mala, soberbia,

mentirosa, inconforme, mezquina. Todas son características negativas. El hada madrina la abandona y las cosas comienzan a ser adversas para ella. Su aspecto físico se transforma y se le calza un zapato enorme de payaso. Además, el príncipe ya no es lo que se espera sino un gigante monstruoso de tres cabezas. Más tarde, vuelve a ser un fascinante príncipe que ya no la quiere. Es expulsada y regresa a su estado inicial de pobreza. Retorna a la zapatería y se casa con el zapatero.

El valor que se manifiesta, sin lecciones directas de moral, es la humildad que debe prevalecer ante todo porque la venganza no conduce hacia buen término. Cenicienta tiene la oportunidad de ser una princesa pero no sabe aprovechar este regalo y se comporta como una mala persona, por eso se tiene que conformar con casarse con lo que ella considera un simple y ordinario zapatero. “Y aquí termina este cuento/ de Cenicienta en palacio/ que sufrió por orgullo/ humilde les pide un aplauso” Otra lectura que se puede dar es que el autor quiere expresar que los príncipes no existen, que los que existen son las personas comunes y corrientes que están alrededor.

El montaje de esta obra pude lucirse con trajes, escenografía, música y danza. No significaría un gran costo, si se emplea el reciclaje.

La guerra de Tío Tigre y Tío Conejo

“La guerra de Tío Tigre y Tío Conejo” de Rodolfo Santana fue estrenada en el año 1991. Participan trece personajes: Tío Tigre, Tío Conejo, Señor Medianoche, Estúpido Muchacho, Señor Jabalí, Señor Hiena, Conejita, Don Caballo, Don Oso, Don Búho, Doña Lombriz de Tierra, Guardias Oscuros y Zanahorias. Santana humaniza estos personajes y los ubica en el paisaje geográfico de la selva. La siguiente es la atmósfera que introduce la obra:

“Batalla total de la selva.

Se ven fogonazos producidos por las bombas al caer.

Por foro, entre los árboles, asoma Tío Conejo asomado en la torreta de un tanque siniestro que dispara por su cañón con gran despliegue de humo.

Se escuchan gritos. Exclamaciones, música de ribetes épicos” (p. 80).

El autor se propone resaltar el valor de la paz. La obra comienza trazando en el escenario el caos y la destrucción debido a la continua guerra entre Tío Tigre y Tío Conejo. Aunque, el odio que se desata es entre ellos, el devenir bélico afecta a todos los demás animales. Al tigre y al conejo no les importa que los habitantes de la selva tengan que vivir constantemente mudándose para evitar la muerte y la de sus seres queridos. Las criaturas del monte añoran el tiempo cuando comían sin temor y dormían en las noches en un entorno de tranquilidad. Para que Tío Tigre y Tío Conejo comprendan el daño que hacen al hábitat, interviene el Señor Medianoche. Cesan por instantes pero vuelven a caer en lo mismo. El Señor Medianoche les da una segunda oportunidad. Es en ese momento, cuando se nota la intervención del Señor Jabalí y el Señor Hiena que son los que promueven la guerra por el interés de comercializar con las armas. El Señor medianoche les hace entender que no pueden dejarse manipular para complacer ambiciones de individuos ajenos al grupo. Finalmente, se concluye que Tío Tigre y Tío Conejo no dejarán de ser diferentes, de discutir, de tener distintos puntos de vista, pero no significa eso que no pueda pararse la guerra. Con esta obra, Rodolfo Santana intenta mostrar que la guerra trae caos y destrucción y es necesario evitarla. Incluso cuando nadie es igual a otro y todos tenemos diferencias, la paz es el camino que se debe buscarse para convivir en paz. Los problemas deben dirimirse entre los involucrados de manera civilizada y no se debe permitir la intervención de agentes foráneos que velan por sus propios intereses y no por los de la colectividad.

Es oportuno transcribir las palabras que el Señor Medianoche dice a Estúpido Muchacho:

“Tú y yo muchas veces peleamos. Me empeño en enseñarte y nunca aprendes... Hay maneras de pelear que encierran amor... amistad... Tío Tigre y Tío Conejo son buenos amigos pero siempre, siempre buscarán motivos de pelea. Lo importante es que no se dañen ni dañen a nadie...” (p. 114).

Antes de pasar a otra pieza, es preciso señalar que el gran dramaturgo venezolano Rodolfo Santana siempre se especializó en la escritura dramática para un público adulto. Como respuesta a la convocatoria del Teatro Infantil Nacional- T.I.N.- compuso esta pieza. Abandonó su zona de confort para aventurarse en la escritura para un público infantil y juvenil. En verdad, el producto de esta iniciativa no es realmente para niños ni jóvenes, es más bien para que los adultos tomen conciencia y estén alerta de cultivar este valor de paz en los niños.

El ratón come libros

La obra “El ratón come libros” fue presentada durante el mes de agosto de 2012 en el Teatro principal de Caracas bajo la dirección de Francisco González y con las actuaciones de Pedro Olarte, Jessica Rodríguez, Kimberly Arocha, Reina Macero. Participaron también niños y algunos padres asistentes.

Se inicia con el soliloquio de Tolomeo quien es el heredero de la Biblioteca de Alejandría. No la quiere compartir con nadie. Ni siquiera con los niños de quienes es alérgico. Aquí mismo se identifica uno de los nudos: la apropiación de un bien colectivo. El espacio escénico es una biblioteca. La creación de este tipo de recinto tiene como propósito que sea visitado para leer, investigar y estudiar. Lamentablemente, Tolomeo no permite que se alcancen estos objetivos y echa a los niños. Además, hay otro problema que vendría siendo el segundo nudo: el ratón come libro está arruinándolos. Tolomeo cree que es un fantasma. Se sugiere una secuencia coreográfica cuando las niñas

Grecia, Fabiana y Penélope deciden perseguirlo y el roedor huir. La niña Penélope expresa que los libros son fuente de conocimiento y el ratón come libro replicando dice que él solo ha probado el chocolate y la champaña.

Se resuelven los dos nudos porque Tolomeo descubre que los niños no le dan alergia sino el polvo que impera y el ratón come libro entiende que los libros no se comen, ni se destruyen y se convierte en asistente bibliotecario. En Tolomeo y el ratón podemos observar el cambio. Tolomeo abandona su estado inicial para entender que es necesario dejar las puertas abiertas de la biblioteca para los niños. Ya no es el mismo Tolomeo del principio. Lo mismo se puede decir del ratón, ya no es el ratón que destruye los libros sino que ahora los cuida.

Esta pieza teatral tiene bondades que merecen ser destacadas:

Se introducen juegos de palabras como el abegrana, acrónimo y anáforas. La intención didáctica por medio del juego de palabras se aplaude.

Se estimula el hábito de lectura. Aunque la lectura no es un valor, más bien un hábito, es una costumbre que conduce al desarrollo de valores.

Se resalta la importancia de la unión, o el trabajo en conjunto, para resolver problemas. El mensaje es que juntos es posible encontrar soluciones.

Propuesta para una dramaturgia infantil

La autora desea exponer su propuesta de dramaturgia infantil describiendo una pieza de su autoría. El título es *Al rescate*. Fue escrita pensando en niños entre cinco y nueve años. Dicho texto fue escrito en los años ochenta pero fue reformulado y adaptado al siglo XXI. Encontrándose que el problema planteado sigue vigente e incluso se ha profundizado con la

presencia del internet y especialmente de las redes sociales. La premisa planteada es la siguiente: para que alguien ame algo, es preciso que lo conozca. En la pieza “Al rescate” ese algo lo constituyen los juguetes tradicionales. Es un tema que apasiona a la autora y ha reflexionado sobre el mismo, concluyendo que para los niños es preciso conocer los juguetes tradicionales y luego lo amarán. A través de la escritura de este texto dramático, quiso aportar su granito de arena para alcanzar el propósito de que los niños se interesen por los juguetes tradicionales. El título es una invitación a recuperar el sitio del juguete tradicional, a darle el lugar que merece en la vida de los infantes venezolanos y latinoamericanos. Se evitó ser estrictamente didáctico pero entre canciones, bailes y parlamentos se pretende dejar un mensaje.

El espacio escénico de la pieza está conformado por dos cuadros: una habitación infantil y la sala de una vivienda en donde prevalecen las laptops, los televisores, el reproductor de video pero donde no hay espacio para la muñeca de trapo, el trompo, la perinola, el gurrufío, la metra, el yo-yo o el papagayo. Esto conduce a que los niños lleven una vida automática y mecánica en la cual la imaginación no tiene espacio. Participan, además de los siete juguetes, dos niños y una niña.

La música, las canciones, los bailes son los protagonistas. Las artes plásticas también juegan un papel primordial porque en el cuadro uno se describe una imagen donde brillan las estrellas y la luna. Es una clara invitación a la creación de un espacio escénico donde brillen los colores de la noche. También se propone la técnica del teatro negro para ver volar por los aires a los juguetes. Además del contenido que parte de una premisa clara, se busca divertir, hacer soñar y sembrar en los niños la semillita por el disfrute de los juegos tradicionales. Los juguetes entienden que tienen que llegar a los niños y propician un encuentro. Es entonces cuando se produce la gran aproximación en la que los niños y los juguetes se dan la mano e inician juntos un recorrido. La autora de esta pieza dramática entiende que es una gran responsabilidad

para el dramaturgo infantil abrir los ojos de los niños a una realidad: el de los juguetes y juegos tradicionales. No solo existen príncipes, princesas, hadas, fantasmas, brujas, piratas, también existe este universo que debe abrirse a los más pequeños. El niño vive en un país donde hay tradiciones, costumbres, juegos y juguetes tradicionales. Es un compromiso del dramaturgo presentarles todos ellos para que formen parte de su acervo cultural y lo comiencen a amar y a identificarse con ellos. Es eso lo que intenta develar la pieza “Al rescate” de Ligia Álvarez. Para leer la obra, ir al enlace: <https://docs.google.com/r?α=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxsaXlpdGFzd29uZGVyZnVsd29ybGR8Z3g6NzVIZjMlODY3ZWE4MjdiNA>

A manera de cierre

El teatro para el público infantil y juvenil es un asunto muy serio, tratado como tal en nuestro país desde hace más de cien años. No solamente se trata de distraer a este tipo de espectadores. Se trata de ayudarlos a formarse como personas y ciudadanos de un país y del mundo. Si se ve desde ese punto de vista se justifica que autores distinguidos como Rodolfo Santana, José Ignacio Cabrujas y José Antonio Rial se hayan ocupado de este género a veces olvidado.

Los textos seleccionados muestran el cuidado que los ocho dramaturgos seleccionados se tomaron para escoger los temas buscando dejar una semillita en el alma del niño y del joven a través de valores como la bondad, la solidaridad y la paz. Los personajes emprenden el viaje psicológico que los conduce a transformarse en modelos de conducta para el público menor de edad.

Fuentes referenciales

- Álvarez, Ligia (20 de enero de 2019). "Al rescate". En: Obras dramáticas de Ligia Álvarez (Blog). Disponible en: https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXV_Fzd29uZGVyZnVsd29ybGR8Z3g6NzVlZjMlODY3ZWE4MjdiNA. (Consulta: 2020, febrero 2).
- Azparren, Leonardo (2019). Panorama del teatro venezolano en el siglo XIX. (II). Trópico Absoluto. Crítica pensamiento ideas. Revista en línea Disponible en: <https://tropicoabsoluto.com/?p=1945>. (Consulta: 2020, enero 6).
- Cabrujas, José Ignacio (1961). El tambor mágico. En: revista Tricolor, N° 130 del mes de marzo de 1961 (p. 36). Disponible en: <https://www.google.com/search?q=biblioteca%20digital%20bnv%20gob%20ve%20content%20uploads%20Tricolor%20N%C2%B0130>. (Consulta: 2019, diciembre 15).
- Campbell, Joseph (1949). El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/25143_91318.pdf. (Consulta: 2019, diciembre 16).
- Fernández, Manuel (s/f). "María Bien o mal o la caridad en acción". En: Neves, Luiz Carlos (1995). Teatro infantil venezolano del siglo XIX. Caracas: Editora Isabel De los Ríos.
- Lares, José Ignacio (1896). "La colegiala". En: Neves, Luiz Carlos (1995). Teatro infantil venezolano del siglo XIX. Caracas: Editora Isabel De los Ríos.
- Manrique, José María (1892). "El collar de perlas". En: Neves, Luiz Carlos (1995). Teatro infantil venezolano del siglo XIX. Caracas: Editora Isabel De los Ríos.
- _____ (1892). "El bautizo de un muñeco". En: Neves, Luiz Carlos (1995). Teatro infantil venezolano del siglo XIX. Caracas: Editora Isabel De los Ríos.
- Montes, Iris (1958). "El doctorcito loco". En: revista Tricolor número 106 del mes de septiembre del año 1958 (páginas 8 y 9). Disponible en: <https://www.facebook.com/groups/219985648441901/files/>. (Consulta: 2019, diciembre 14).
- Neves, Luiz Carlos (1995). Teatro infantil venezolano del siglo XIX. Caracas: Editora Isabel De los Ríos.
- Ovalles, Yumarsi (s/f). El ratón come libros. Material mimeografiado.
- Rial, José Antonio (1993). "Cenicienta en palacio". En: Todos para uno. Colección "Cuadernos de Difusión", N°196. Caracas: Fundarte.
- Santana, Rodolfo. (1993). "La guerra de Tío Tigre y Tío Conejo". En: Todos para uno. Colección Cuadernos de Difusión, N°196. Caracas: Fundarte.
- Valcarce Burgos, Consuelo (1967). I Congreso Nacional de Teatro para la infancia y la juventud. (Barcelona-España, 1967). Teatro infantil y juvenil - Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm90t9> (Consulta: 2019, diciembre 1º).

“La Guerra de Tío Tigre y Tío Conejo” de Rodolfo Santana

José Antonio Barrios Valle

Economista, actor, escritor y profesor investigador
guionbarrios@gmail.com

El concepto de teatro infantil abarca aquellas obras escritas con los niños como destinatarios: es decir, que aspiran a ser vistas por el público infantil. Respecto al teatro infantil que tiene a los niños como receptores potenciales de las propuestas, se desarrolla de dos formas diferentes. La más común es aquella que se conoce como teatro infantil por interiorización, con un adulto escribiendo las obras de acuerdo a aquello que cree que a un niño le puede interesar. Para esto, el escritor debe tener en cuenta la edad de los niños a los que apunta a cautivar ya que los contenidos tienen que vincularse a la madurez intelectual y emocional del espectador. El teatro infantil por apropiación, en cambio, aparece cuando los niños adoptan obras que, en principio, no los tenían como destinatarios. Se trata de obras pensadas para el público en general pero que, por ciertas características, terminan atrapando a los más pequeños.

A nivel general, puede decirse que el teatro infantil apuesta por los personajes caricaturescos, los vestuarios coloridos y los componentes musicales (canciones, coreografías de baile, etc.). Muchas veces las obras tienen un moraleja para que los espectadores adquieran o desarrollen ciertos valores que se consideran positivos. En algunas ciudades del mundo se apuesta de manera clara por ofrecer a sus vecinos más pequeños una gran oferta en materia de teatro infantil. Y es que se considera que es la manera de que aprendan, de que se diviertan y, sobre todo, que desde temprana edad empiecen a disfrutar de la actividad cultural en general y del teatro en particular.

Antecedentes del teatro infantil en Venezuela

Para 1881 se estrenó en el Teatro Municipal de Caracas, fundado ese mismo año, una Compañía Infantil (la primera en su género) la cual tenía un reparto de niños menores de quince años, entre los que se encontraban como primeras figuras: Ignacia Villasana, bautizada por Gabriel Aramburu, un empresario teatral, como Enma Soler y el galán Teófilo Leal, con la dirección del maestro Francisco de Paula. Es a través de una nota periodística de la fecha que se vislumbra mucho éxito para estos jóvenes artistas, quienes con su trabajo demostraron dotes, gestos cómicos, actitudes que sólo artistas experimentados en declamación pudieran tener; estas apreciaciones nos parecen bastante significativas, ya que nos permiten retomar la propuesta de la existencia de ejercicios pre-teatrales producto de actores infantiles, que daban sus primeros pasos en el arte teatral.

Iniciando el nuevo siglo, en 1903, los hermanos Chapellín formaron un nuevo grupo infantil con el cual presentaron las piezas Juan José y Los Reyes Magos. Un año más tarde esta misma Compañía llevó a escena la pieza El Rey que Rabió, que fue vista por el General Cipriano Castro, quien después de terminada la obra ofreció la construcción de un teatro, como forma de mostrar el apoyo oficial.

Estas son algunas referencias históricas que, unidas con las piezas encontradas, nos permiten hablar de la existencia de un teatro infantil venezolano con características específicas y orientado a un público infantil. El género contará en el transcurrir del tiempo con manifestaciones acordes al niño y a la concepción que se tenía del niño venezolano (el ideal de hombre que se quería obtener de él) y la importancia de su formación, así como con el acento personal que cada dramaturgo impregnó en sus piezas, dejando plasmadas en ellas la región y el ambiente a los que pertenecían, el grupo social y sus valores predominantes desde el punto de vista religioso, moral y educativo.

A partir del año 1952, momento histórico en que llega a nuestro país la actriz y directora de teatro para niños Lily Álvarez Sierra, en Venezuela se suceden importantes cambios en lo que a teatro infantil se refiere.

Por primera vez en muchos años se comienza a trabajar profesionalmente el área del teatro infantil con un mensaje cuyo principal destinatario es el niño, dándose inicio a lo que hoy conocemos como teatro infantil venezolano. Esta década del siglo veinte venezolano estará marcada por el trabajo teatral de la Compañía Lily Álvarez Sierra, la cual imprime dedicación, profesionalismo y éxito al teatro infantil. En el campo de la dramaturgia, la misma se verá enriquecida por las adaptaciones que hiciera Cesar Martínez, esposo de Lily, de cuentos clásico. Nacen así personajes como las brujas Zascandil y Escandulfa, quienes se convierten en ejes y protagonistas de muchas historias.

En la década de los sesenta surgen agrupaciones que promueven un teatro político, con ideales de izquierda, muy en sintonía con los acontecimientos de la época. La dramaturgia de esta década acompaña estas manifestaciones, pero también surgen nombres como los de Clara Rosa Otero, Julio Riera y Elizabeth Hernández quienes en el Teatro Tilingo trabajarán adaptaciones de clásicos literarios.

En los setenta se consolida el género, el teatro infantil se hace fuerte gracias a la acción del Teatro Tilingo, El Taij, El Chichón y otras agrupaciones que bien podríamos enmarcar en lo que llamaremos un teatro social y de crítica como una continuación del movimiento de los sesenta. A la dramaturgia se suman nombres como Rafael Rodríguez Rars, German Ramos y otros quienes se apartan de las adaptaciones y empiezan a crear textos originales. Por su parte Alicia Mancera, se aleja de la crítica social para crear textos llenos de fantasía.

En la década de los ochenta se suman a las anteriores, agrupaciones que empiezan a trabajar textos cuyos principales protagonistas son la fantasía, el trabajo de la imagen con un objetivo centrado en entretener al espectador. A la lista de dramaturgos in-

fantiles se suman, Carmelo Castro, Carlos Pérez Ariza, Laly Armengol y Nestor Caballero, cada uno con una visión distinta del arte de escribir para niños.

Llegamos a la década de los noventa. Quizás el aporte más significativo de esta década se enmarca en el plano institucional con el surgimiento del Teatro Infantil Nacional, TIN. En el campo de la dramaturgia los nombres de Armando Carías, Armando Holzer, Luiz Carlo Neves, Ricardo Salmerón, José Antonio Rial, Carlos Sánchez, Romano Rodríguez, Elio Palencia y Rodolfo Santana se sumarán a la lista de autores montados por agrupaciones teatrales infantiles.

Juan Carlos Azuaje fundador del TIN en una entrevista expresa como fue el inicio del Teatro Infantil Nacional, nos cuenta que en conjunto con Carlos Jiménez y José Antonio Abreu estaban buscando una respuesta hacia el sector teatral para niños. Ellos le proponen la creación de la Compañía Nacional de Teatro para niños de Venezuela, le pidieron convocar a los mejores directores del teatro para niños en ese momento, con la finalidad de reflexionar y hacer una propuesta. Logró reunir a José León, un gran hombre de teatro que había sido escuela para muchos actores que han pasado por Los Monigotes; Armando Carías, cuyo trabajo con su grupo Chichón de la Universidad Central de Venezuela es también muy reconocido; Dagoberto González, que venía proponiendo una tendencia bastante juvenil en el teatro; Carmelo Castro, con una proyección importante con el grupo Thalía y él en Teatrela, que era la agrupación más joven de este conjunto y que también estaba tratando de darle un vuelco a lo que era el teatro infantil en ese momento. Se reunieron todos ellos y dieron nacimiento al Teatro Infantil Nacional. Primero se llamó Teatro Nacional Infantil en el papel de trabajo. Y en una reunión, Armando Carías propuso: “me suena TIN, Teatro Infantil Nacional”. Y así quedó TIN.

Una de las grandes carencias del teatro infantil que se hace en Venezuela es la de una dramaturgia que, desde una óptica renovadora aborde con exigencia los temas propios del niño. Con dicha inquietud decidieron hacer un proyecto conjuntamente con

el círculo de dramaturgos y los grupos del TIN, donde nos dice Azuaje, invertimos las direcciones. Convocamos a los dramaturgos a que nos escribieran una obra de teatro. De ahí nació el proyecto Todos para uno. Eran autores que tradicionalmente no escribían para niños, a nivel de dramaturgia. Nosotros impulsamos el hecho de que ellos escribieran una obra para niños. Rodolfo Santana escribió La guerra de tío Tigre y tío Conejo, que además estuvo inspirada en la guerra del Golfo; Carlos Sánchez escribió Sintonía o hay un extraño en casa; José Antonio Rial, La Cenicienta en palacio; Romano Rodríguez, Buscando a Dodó y Elio Palencia, Pasa que no pasa pasando.

Luego, los directores se intercambiaron los grupos. Carmelo Castro vino a dirigir Teatrela; Armando Carías dirigió a Caravana; a José León le tocó dirigir el Chichón; a Juan Carlos Azuaje le correspondió el grupo Monigotes y a Dagoberto, el grupo Thalía. Esta experiencia sirvió para combinar estéticas, para medir fuerzas, para fortalecer en bloque una temporada tras otra, para demostrar cómo podían hacer teatro infantil y demostrarle, también al sector, que el teatro infantil estaba buscando soluciones estéticas, planteándoles salidas a los dramaturgos. Y se obtuvo resultados muy positivos.

José León en reunión con Rodolfo Santana se pone a hablar de los mitos, símbolos... de todo menos de cuentos de hadas donde la felicidad es solo una promesa. Surge el tema de la guerra y sus consecuencias, la devastadora imagen que está presente desde que el hombre aparece en la tierra. Pero ahora esta historia se desarrolla entre los animales de la selva. Rodolfo propone tomar dos personajes del cuento de Antonio Arraiz, Tío Tigre y Tío Conejo, los cuales ya forman parte de la tradición cuentista venezolana. Se trata en este caso de jugar con ciertos arquetipos, con ciertas mitologías, (Tío Tigre y Tío Conejo). El libreto fue revisado por Rodolfo Santana cuatro veces y cada vez aparecían cosas diferentes. Andrés Eloy Izarra el actor que interpretó al personaje del Señor Jabalí en su estreno, nos expresa “puedo decir que fue una obra hecha a medida para el Chichón y que el texto se fue escribiendo paralelo al montaje”.

La obra propicia la pervivencia de una literatura proveniente de la oralidad, cuya continuidad ha asegurado la existencia a través de los siglos, de una serie de personajes (Tío Tigre y Tío Conejo), y el sostenimiento de ciertas características de la picaresca y el humor negro en convivencia con personajes de la fábula y la leyenda.

Edgar Morín (1995) en su libro "El pensamiento complejo", considera la Historia, en términos de memoria colectiva, como el patrimonio hereditario de los pueblos, y este patrimonio sería la sumatoria de las memorias individuales a través del parentesco generacional de los pueblos, lo que lleva a una definición, en nuestro caso, como latinoamericano, en un territorio y con unos modos de ser. Por otro lado, está la visión de la individualidad cuya identidad se construye progresivamente en el conocimiento del sí mismo y el de su entorno, en el encuentro con los otros. Vemos entonces como el texto teatral tiene un rol, en este proceso de búsqueda de definiciones y modos de influir y participar en aquello que será la construcción del sentido.

El abordaje de la escritura de "La Guerra de Tío Tigre y Tío Conejo", es similar a la de otros escritores venezolanos como por ejemplo Aquiles Nazoa en su cuento "La historia de un caballo que era bien bonito" donde el sarcasmo y la ternura se combinan, satirizando temas como el de la guerra.

"Una vez en ese pueblo se declaró la guerra mundial, y viendo un general el hermoso caballo que comía jardines, se montó en él y se lo llevó para esa guerra mundial que había ahí, diciéndole: mira caballo, déjate de jardines y maricadas de esas y ponte al servicio de tal y cual, que yo voy a defender los principios y tal, y las instituciones y tal, y el legado de yo no sé quién, y bueno, caballo, todas esas lavativas que tú sabes que uno defiende".

En nuestra literatura hay muchos otros ejemplos de excelentes relatos para niños, cuya dimensión simbólica contiene espacios de subjetividad abiertos, tonalidades diversas y misteriosas, para acompañar al

niño en la aventura de encontrarse a sí mismo y con su entorno social, geográfico y cultural respetando la diversidad. En medio de su proceso lúdico, como en esta obra "La Guerra de Tío Tigre y Tío Conejo".

Rodolfo Santana en este texto resalta lo lúdico, permitiendo que en la teatralidad de su puesta en escena se pueda jugar libremente. Difícil hablar de teatro infantil sin hablar de juego. Esta caracterización lúdica entraña un principio que debe estar presente para todo dramaturgo que pretenda dirigirse al niño y en este caso Santana lo entiende perfectamente. En la obra se encuentra los dos elementos fundamentales en el teatro para niños:

a) La implicación del juego en su concepto esencial.

b) La relación con lo imaginario implícito en el teatro en sí, la idea de la sugerencia que prevalece en todo elemento teatral, escenografía, utilería, vestuario y hasta personajes son signos de la sugerencia en el espectáculo. Sugerir es abrir puertas al hecho imaginario y para el niño eso es vital

Una característica deleznable que se afina con frecuencia en nuestro teatro para niños es el desplazamiento absoluto del hecho lúdico por el afán didáctico. Esa manía de lo que da por llamarse el mensaje. En esta obra el dramaturgo se cuida mucho de no caer en ese error o lugar común.

Los personajes que toma Santana pertenecen al alma venezolana y son muy cercanos al público infantil, perduran en la memoria colectiva. La oralidad es el condimento que permite en este caso, la dramatización de diálogos y acciones teatrales. La influencia de estos personajes llega hasta nuestro presente, por ejemplo, "Cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo del Bajo Unare" (2014) de Roberto Armas Alfonso, un seducido por estos personajes de la cuentista popular. Recordamos también que Uslar Pietri, retomó estas historias para escribir "el conuco de Tío Conejo". Pilar Almoina de Carrera les dedicó mucho de su investigación, y Antonio Arráiz hizo su propia adaptación de la prime-

ra versión escrita que conocemos, y si revisamos en toda nuestra América Latina veremos que Tío Tigre y Tío Conejo han hecho historia en la literatura oral de todos nuestros países.

En la obra de Santana se aborda un lenguaje, una estética que acerca a los niños al texto, que les brinda la posibilidad de hacerse preguntas, y de poder establecer con sus padres conversaciones que trasciendan la sala del teatro.

Una dramaturgia que logra desligarse de las estructuras de los cuentos clásicos.

Rodolfo Santana encuentra la musa en un tema tan sensible y rudo como la guerra, dejando de lado la añeja concepción de lo que es para niños y lo que no y nos permite ver una obra y asimismo la posibilidad de un espectáculo en el que el final no necesariamente tiene que ser feliz. Una dramaturgia que toma como trinchera a la realidad, a lo trascendental de lo cotidiano, y se enfrenta a la tan manida “fantasía por la fantasía” del teatro infantil.

Personajes:

Tío Conejo
Tío Tigre
Sr. Medianoche
Estúpido Muchacho
Sr. Jabalí
Sr. Hiena
Conejita
Don Caballo
Don Oso
Don Búho
Doña Lombriz de Tierra
Guardias Oscuros
Zanahorias

Fue estrenada el 8 de julio de 1991 en el Teatro Cadafé con el siguiente elenco:

Tío Conejo: Dewis Durán
Tío Tigre: Félix Leal
Sr. Medianoche: Nemesio Prado

Estúpido Muchacho: Ana Lovely Corredor

Sr. Jabalí: Andrés Eloy Izarra

Sr. Hiena: Venecia Mendoza

Conejita: Yllelina Aponte

Don Caballo: Andreina Arteaga

Don Oso: María Victoria Morgado

Don Búho: Nora González

Doña Lombriz de Tierra / Unicornio:
Mariela Montenegro

Guardias Oscuros:
Ricardo Salmerón, Norberto Pereira

Zanahorias: Rosa Aguilera, Marisol Abreu,
Marisabel Quintero,
María Victoria Morgado.

Ficha Técnica:

Diseño de escenografía y vestuario:
Alexis Echenagucia

Diseño de iluminación:
Franklin Romero y
Alexis Echenagucia

Diseño de maquillaje: Alexis Rivero

Diseño y realización de Comics
y muñeco gigante:
Rubén León.

Realización de escenografía y utilería:
Ramón Aguirre,
Edgar Paredes (Juanacho),
Leonardo Silva y
Unidad de Producción UCV.

Realización de Vestuario: Georgina Bell

Trabajo corporal: Paco Díaz

Trabajo vocal: Omar González

Coreografía: Poi Márquez

Efectos especiales :

Miguel Pérez

Música original y efectos:

Eleazar Moreno

Voz solista: Andrés Betancourt

Grabación: Estudios A

Asistente de Producción:

Amalyn Riveros

Producción técnica:

Andrés Eloy Izarra

Producción artística:

Laura Meza

Producción ejecutiva;

Armando Carias

Asistente de escena:

Andreina Arteaga

Asistente de dirección:

José Luis león

Asesoría en prensa:

Pablo García Gámez

Diseño gráfico:

Fabiola Gherzi

Fotografía: Jorge Carias

Dirección General:

José León.

Fuentes referenciales

Antillano, Laura (2018). Las Alas de la Lectura. CENAL.

Armas Alfonso, Roberto (2014). Cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo del Bajo Unare. Caracas. Monte Ávila Editores.

Àzparren Giménez, Leonardo (1997). El teatro en Venezuela. Ensayos Históricos, Alfadil Ediciones.

José Antonio Rial, Rodolfo Santana, Carlos Sánchez, Elio Palencia y Romano Rodríguez (1993). Todos para Uno. Colección de Cuadernos de Difusión Número 196 de FUNDARTE.

Morín, Edgar (1995). Sociología. Madrid. Editorial Tecno.

Puerta de Pérez, Maén (1995). El teatro infantil en Venezuela: (bosquejo histórico- biográfico. Trabajo de Ascenso (Prof. Agregado)-- Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Mérida.

Entrevista realizada por Eddy Díaz Souza. Entrevistado: Juan Carlos Azuaje, Presidente del TIN. (Especial para la revista Centro Molinos) Fecha: Noviembre 2003. <https://artedfactus.wordpress.com/2008/08/27/un-recorrido-por-la-historia-del-teatro-infantil-nacional-tin-de-la-mano-de-juan-carlos-azuaje/>

El teatro y la dramaturgia para niños en Venezuela. Por: Ricardo Salmerón.

<http://ciudadescrita.blogspot.com/2012/05/el-teatro-y-la-dramaturgia-para-ninos.html>

"Afortunadamente, los cuentos de hadas se han mantenido como escaparate de fantasías y laboratorio donde ejercitarse en los más inconfesables sentimientos, emociones y deseos"

Alonso Palacios,
de su artículo *Por una literatura sin tabúes*

*"Los cuentos de hadas son como el mar, y las sagas y mitos, las olas en su superficie;
un relato se elevaría hasta convertirse en un mito y se hundiría de nuevo,
convirtiéndose otra vez en un cuento de hadas"*

Marie Louise Von Franz,
del libro *Erase una vez*

Cenicienta en un mundo al revés

Análisis de la obra teatral
La cenicienta en palacio de José Antonio
Rial a partir del concepto
de carnavalización de Mijaíl Bajtín

Carlota Martínez B
UNEARTE

Socióloga, docente jubilada, investigadora, escritora
carlotainvest@yahoo.com

Palabras claves: Los cuentos de hadas-el inconsciente colectivo-adaptaciones-carnavalización-Cenicienta en palacio- el resentimiento

Importancia de los cuentos de hadas

Cuando yo era una niña muy pequeña, al despertar, solía correr a la cama donde papá tras el primer cafecito de la mañana y antes de salir al trabajo, apuraba a la luz de la lamparilla de noche la lectura de la gaceta de caballos o de alguna novela. Entonces, le pedía que me contara un cuento. Papá ponía a un lado lo que estaba leyendo y se disponía a complacer mi petición. A veces, con el ánimo generoso de variar el menú de los cuentos que me ofrecía cada mañana me daba a escoger entre algunos títulos, sin embargo, yo volvía siempre sobre los mismos: La caperucita roja, Hansel y Gretel, y Onza, Tigre y León. Recuerdo que eran mis preferidos. Y ahora me pregunto ¿qué emociones se movían en mi alma infantil cuando aquellos niños de los cuentos de hadas se extrañaban en el bosque o cuando eran rescatados de las garras del lobo feroz, de la bruja o del ogro?

Tradicionalmente, los cuentos de hadas que han sido difundidos de manera oral o a través de su lectura por padres y maestros, han ejercido indudable fascinación en el público infantil. A través de una secuencia de eventos las más de las veces inverosímiles, éstos cuentan una historia en la que predominan príncipes y princesas, hadas, duendes, brujas, ogros, gnomos, enanitos, gigantes y animales. Están llenos de suspenso y finales felices. Suelen referirse a asuntos fundamentales como el amor y el odio, la envidia y la generosidad, la maldad y la bondad, la verdad y la mentira, la vida y la muerte a manera de pares opuestos. Valores cuyo interés trasciende lo meramente individual. Aun cuando están basados en relatos locales y folklóricos las frases como “Había una vez”, y “Y nunca jamás”, siempre y en todas partes con que suelen identificarse, dan cuenta de una de sus características esenciales: una ubicación temporo-espacial indefinida o vaga. Característica esta que comparten con ese espacio común de la humanidad que es el inconsciente colectivo, presente en estos relatos a través de imágenes de naturaleza arquetipal.

Variados psicoanalistas le conceden especial importancia a los cuentos de hadas, pues consideran que más allá del goce estético al que aspiran, éstos sirven de mediadores entre el inconsciente colectivo y el mundo interior de cada lector en particular. De tal manera, que cuando somos niños a través de ellos encontramos un marco, un mundo organizado por el cual vamos dando sentido a nuestras preguntas e inquietudes. Tal y como lo expresa el Psicoanalista Bruno Bettelheim “...la forma y estructura de los cuentos de hadas sugiere al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida...” Bete (Cit. por Enric Berenguer ,1991:58 – 59) Pues, contrariamente a lo que se ha creído, el mundo infantil está conformado por imágenes violentas, miedo, e impotencia asociadas a la incertidumbre, y a la amenaza de la orfandad. Contenidos éstos provenientes del inconsciente, normalmente reprimido, que encuentran en los cuentos de hadas salidas creativas y recursos que enriquecen la imaginación.

Existe una estrecha relación entre los conocidos cuentos de hadas y los mitos pertenecientes a las culturas primitivas. Sus orígenes se remontan a relatos orales transmitidos de generación en generación a través de los cuales se ha intentado dar respuesta a grandes preguntas sobre el origen del mundo y el sentido de las cosas. Por lo que a los cuentos de hadas se les ha concedido una función iniciática. Marie Louise Von Franz discípula del psicoanalista Carl Gustav Jung, en su libro titulado *Erase una vez* señala que el origen de estos relatos se encuentra en narraciones y mitos provenientes de pueblos asiáticos que en su proceso de difusión y divulgación hacia el viejo continente van encontrando su carácter universal, transformándose en una de las muestras más auténticas de los arquetipos. Por lo que su estudio y análisis ha contribuido a la comprensión de la psiquis humana. Pues en su vinculación con el inconsciente colectivo terminan siendo una metáfora de la propia vida. Razón por la cual se transmiten de unos a otros con resonancias importantes en nuestros mundos interiores.

De su evolución y adaptación

Por su naturaleza, el cuento de hadas es un género literario que se modifica y transforma según sea el momento histórico hasta nuestros días. Objeto de variadas relecturas, no parece nunca alcanzar una versión final. Día a día se reinventa en el imaginario de las distintas épocas con vitalidad renovada. Su origen popular le imprime dinamismo. Y tal como señala Beatriz Alcubierre Moya en su tesis *El cuento de hada como código de conducta y sus adaptaciones en el contexto hispanoamericano* (2015)

Cada uno de los relatos constituye una realidad social que goza de vida propia y transita de una tradición a otra, arrastrado por su misma dinámica y por las circunstancias históricas cambiantes: atraviesa grandes distancias, se traduce, se amalgama con otras narraciones, se cuenta y se vuelve a contar, adoptando cada vez un elemento distinto (P: 23)

Desde su surgimiento, las modificaciones experimentadas por estos relatos de origen popular y folklórico estuvieron vinculadas al deseo de alcanzar a un público lector principalmente infantil. En tanto explicaciones de la realidad, a través de distintas sociedades hasta nuestros días, los cuentos de hadas se han utilizado como estrategias para la educación y sensibilización de los niños, a la hora de intentar transmitir ciertos códigos de conducta y valores morales. Desde el siglo XVII y XVIII, a partir de los cambios experimentados por las distintas sociedades de la Europa central, ya en camino hacia la modernización y hacia el Período Romántico, muchas de estas historias en su proceso de reinterpretación se convirtieron en los conocidos cuentos de hadas, menos sensuales que en sus orígenes y si mas moralizantes. Autores como Perrault, o los Hermanos Grimm recopilaron y adaptaron muchas de ellas

Inevitablemente estas intervenciones minuciosas dieron resultado a una forma de apropiación en la cual aquellos relatos fueron asimilados a la mentalidad

de sus compiladores, adoptando con ello sus criterios educativos y sus valores morales
(Ob. Cit: 25)

Por lo que más que mostrar los conflictos, aspiraciones y sueños de los niños de su época eran principalmente la expresión de las actitudes de los adultos hacia los niños pensando en su educación y crianza. Dan cuenta de ello los estudios realizados de este tipo de literatura en antologías decimonónicas, las cuales evidencian, por ejemplo, la intolerancia ante el sexo, y el cuerpo como cosa natural. En historias donde predominan las más de las veces verdaderos festines de desmembramientos, muerte y horror asociados al castigo de los personajes y protagonistas. Por lo demás, actitudes como la envidia, la avaricia, la soberbia e incluso la curiosidad no tenían finales felices sino que podían ser fustigadas de manera ejemplar. Cuentos como *La Cenicienta* en la versión original de los Hermanos Grimm, *Blanca Nieves* o *Hansel y Gretel*, solo para mencionar algunos de los más conocidos, son un ejemplo de los que venimos señalando.

En el caso de Hispanoamérica tal y como se deriva de la investigación realizada por Alcubierre, un número significativo de estos relatos fueron traducidos a la lengua castellana y divulgados como materiales de lectura para el público infantil, en primera instancia, a través de periódicos destinados a los más pequeños y posteriormente a través de libros sueltos. En particular, en el contexto histórico y cultural de la Península Hispánica y también en los países latinoamericanos, donde lo que privaba era un catolicismo que promovía ideas asociadas a la caridad cristiana y el perdón, estos relatos acusaron transformaciones evidentes. Y si

“...el miedo había sido la nota característica de los cuentos de hadas. En cambio la impronta de la literatura picaresca de la tradición hispánica concedió un tono distinto a las versiones de los cuentos de hadas que se crearon para los niños de lengua castellana...”
(Ob. Cit: 38)

De esta manera, la editorial de Saturnino Calleja a través de la cual se divulgó en estas tierras buen

número de lo recopilado y escrito para niños, también se dio a la tarea de publicar sus propios relatos, en su mayoría pertenecientes a autores anónimos. Eran libros de bolsillo de pequeñas dimensiones y muy bien ilustrados, bien conocidos como los famosos "Cuentos de Calleja".

En España y Latinoamérica las transformaciones experimentadas por los cuentos clásicos producidos en Europa se caracterizan pues por la presencia de la astucia, la burla y el ingenio de los villanos. Y así las hadas y las brujas que inspiraban terror en los cuentos de Grimm aparecen revestidas de otras características más benevolentes. De esta manera, bajo la influencia de la picaresca española el terror se desdibuja alcanzando tonalidades diferentes. Y si bien es cierto que siguen conservando rasgos violentos, en ellos se mitigan la rudeza de las imágenes y escenas sangrientas así como la presencia de los castigos severos a los que son sometidos sus protagonistas. A ello contribuye la presencia del humor en estos relatos.

Ya para el siglo XX, partir de la década del treinta, Walt Disney (1901-1966), caricaturista, productor, director, y guionista estadounidense, quien alcanza a transformarse en una figura icónica del cine de animación y punto de referencia en la industria del divertimento para los más pequeños, también echa mano de cuentos de hadas como *La Caperucita roja*, *La Cenicienta*, *La Bella y la Bestia*, *Blanca Nieves*, *La bella Durmiente*, *Rapunzel* o *La Sirenita*, solo por mencionar algunas de las más conocidas de su prolífica producción. A través de imágenes llenas de movimiento y gran colorido dulcifica y hace de gran atractivo entre el público relatos como los de Grimm o Perrault a los que deslustra del terror presente en historias llenas de mutilaciones, desmembramientos y castigos. Varias generaciones desde el surgimiento de Disney alimentaron su imaginario con relatos cinematográficos donde los personajes femeninos principales hacían honor a ciertos estereotipos tanto en lo físico como en el comportamiento. Estos estereotipos irán variando con el paso del tiempo y así personajes como Blanca Nieves o la Cenicienta que eran modelos de dulzura, moralidad

y dedicación a las labores del hogar tal y como se esperaba de las mujeres de una época, más tarde en producciones más recientes, fueron mostrando comportamientos de mujeres más rebeldes, autónomas, e independientes de ciertas ataduras sociales, más en correspondencia con la mujer de hoy.

"Todos para uno": Un proyecto de escritura de obras infantiles del TIN

A partir de 1980, por aproximadamente dos décadas, la creación del Teatro Nacional de Jóvenes Directores (TNJ) y las Compañías regionales de Teatro (CRT) definieron en buena parte el perfil de la actividad teatral de nuestro país. Iniciativas estas que caminaron aparejadas con los subsiguientes esfuerzos de profesionalización del teatro. De la mano de Juan Carlos Azuaje surge la idea de fundar una compañía de teatro para niños que pronto encuentra apoyo en figuras tutelares, como José Antonio Abreu y Carlos Jiménez. De esta manera, se convoca a un buen número de los más dedicados directores del teatro para niños ese momento, los cuales reflexionan en torno a las necesidades del sector con miras a formular una propuesta. José León, Armando Carías, Dagoberto González y Carmelo Castro, junto al propio Azuaje, deciden fundar entonces el grupo de Teatro Infantil de Venezuela (TIN) que a través de variados programas desarrolla actividades que lograron alcanzar a un numeroso público a través de aproximadamente quince años. Uno de estos proyectos consistió en convocar a un número de dramaturgos integrantes del Círculo de dramaturgos de Venezuela, también de reciente creación para la época, con el fin de que escribieran una obra de teatro cada uno de ellos, la cual sería dirigida por directores integrantes del TIN. El proyecto se denominó "Todos para uno". Y así Rodolfo Santana, Carlos Sánchez Delgado, Elio Palencia, Romano Rodríguez y José Antonio Rial, cuya producción dramática hasta los momentos había sido destinada a la dramaturgia para adultos, escriben una obra de teatro.

José Antonio Rial y su Cenicienta en palacio

José Antonio Rial (Cádiz 1911 – Caracas 2009) incursiona con una obra titulada *La Cenicienta en palacio*. Rial, tras el fracaso de la Guerra Civil Española donde participó activamente, residía en Venezuela desde 1950 como exilado político de la dictadura de Francisco Franco. En nuestro país ejerció, entre otros oficios, como jefe de redacción del periódico “El Universal” y durante dos décadas fue conocido por la labor que desempeñó como director del conocido programa “El rostro y sus máscaras” en La Televisora Nacional (Canal 5). A pesar de que entre su producción escribe y publica variados textos en prosa narrativa, incluso un buen número de ellos publicados, su popularidad se le debe a su dedicación como escritor de obras de teatro como *La muerte de García Lorca* (1977), *Bolívar* (1982) *La fragata del sol* (1983) *Cipango* (1986) *Panamá* (1990) y *Sucre, el sueño del hombre* (2004). Representadas casi todas por el grupo Rajatabla bajo la dirección de Carlos Jiménez. Su obra para niños *La Cenicienta en palacio* fue dirigida para la ocasión por Juan Carlos Azuaje con gran éxito de crítica y público.

La Cenicienta en palacio, una parodia: Carnavalización del cuento de hadas tradicional

Con su obra *La Cenicienta en palacio* José Antonio Rial nos ofrece una nueva versión del conocido cuento de hadas de Los Hermanos Grimm. Con aguzado olfato acude como recurso a la fascinación que estos relatos han ejercido desde siempre en el público infantil ¿Pero cómo es *La Cenicienta* de Rial? A diferencia del cuento tradicional, con la escritura de la obra *La Cenicienta en palacio*, éste reinventa el co-

nocido cuento con una postura crítica a través de la cual desmitifica la vida de los palacios y muestra el rostro oculto de las princesas a las que desde niños nos han tenido acostumbrados desde tiempos inmemoriales. El camino para ingresar a esta nueva mirada es a través de la escritura paródica siempre irreverente y hasta grotesca con la que el autor se propone derrumbar valores y creencias establecidas. Por los rasgos característicos de la obra teatral, cabe ubicarla en la llamada literatura carnavalesca estudiada a la luz de la teoría de Mijaíl Bajtin. Este autor ruso en su libro *La poética de Dostoievski* (1986) señala que el carnaval es una fiesta que a través del acto de coronación y el subsiguiente destronamiento instala un tiempo de transformación en una estación de cambio y renovación que deja entrever la alegre relatividad de todo estado, poder u orden establecido. Esta fiesta se remonta a la Edad Media cuando el teatro, que se utilizaba como medio de evangelización y distracción, sale de los escenarios del templo y comienza a conquistar la calle con manifestaciones de claro carácter dionisiaco donde predomina un bullicioso regocijo constituido por bailes, comparsas y alegres mascaradas. Es una expresión de origen popular sin escenarios, ni actores, ni límites donde predomina su carácter ritual. Se realiza en los días que anteceden a los miércoles de ceniza previos a la Cuaresma. Señala Bajtin pues que la vida carnavalesca es una vida desviada de su curso habitual, calificándola como una suerte de mundo al revés, característica esencial de lo carnavalesco. Es un tiempo en el que no rige el orden habitual de la sociedad y durante el cual “(...) se suprimen las jerarquías y las formas del miedo, etiqueta, etc, relacionadas con ellas, es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (...) de los hombres” (Ob. Cit:173) En este sentido, la literatura carnavalesca donde se inscribe la propuesta de Rial es aquella donde hay una transposición del lenguaje de la fiesta del carnaval al género literario que Bajtin estudia, en primer lugar, a partir del análisis de los llamados géneros cómico –serios provenientes de la antigüedad clásica. En correspondencia con este enfoque entre las características presentes en la obra

La Cenicienta en palacio encontraremos que los escenarios, las situaciones y los personajes transitan de lo cotidiano a lo burlesco en un tono de franca comicidad. La presencia de la excentricidad es una muestra de la ruptura del comportamiento normal de situaciones y personajes quienes a través de la exageración nos dejan ver comportamientos extraños e inusuales frente a los paradigmas culturales. La desmesura en la vestimenta, el cuerpo, y la alimentación como clara muestra de la ridiculización a la que son expuestos los personajes se corresponden a una transposición de las palabras y formas del habla como expresión de una postura crítica y desacralizadora.

Análisis de la obra:

La historia y sus personajes

Antecedentes:

El cuento tradicional

Pero antes de entrar en el análisis propiamente dicho, hagamos antes un poco de memoria. La Cenicienta de Grimm, tras la muerte de su madre a la que visitará frecuentemente en su tumba, se nos muestra piadosa y buena. Como contraposición a sus hermanastras, quienes de manera cruel y despiadada, al sentirse entronizadas en su nuevo hogar tras el matrimonio de la madre con el padre de Cenicienta, le harán toda suerte de maldades a la que antes fue la niña de la casa. Y así la pobre Cenicienta va parar a la cocina como sirvienta y es calificada de sucia y fea como parte de otra buena cantidad de epítetos infamantes. Pero ella con su alma humilde y generosa siembra una rama que su padre le trae de una feria y que pronto se transforma en un árbol al que riega con sus abundantes lágrimas.

El cuento original destaca que los pajarillos del bosque y las palomas, animadas por el alma de su madre, ayudarán a Cenicienta en sus propósitos. Y así en el baile que da el príncipe en palacio con el propósito de hallar a su futura esposa, éste queda prendado

de su belleza y bondad. Ayudada por estos espíritus mágicos, a pesar de los obstáculos que su madrastra y hermanastras le ponen para que no pueda llegar a las fiestas de palacio, cada vez mejor trajeada y hermosa logra que el príncipe la escoja como su futura esposa. La infaltable zapatilla del cuento, a manera de un tesoro escondido, será la manera como el príncipe a través de unas cuantas tretas de palacio llegará a la futura princesa. Y así, Cenicienta es premiada con un final feliz al lado de su príncipe azul y las hermanastras en el camino a palacio, a donde Cenicienta las acoge generosamente, serán castigadas a través de la mutilación de sus ojos por los pajarillos del bosque. De igual manera, en el relato animado que nos ofrece Walt Disney, una vez que los ayudantes del rey logran dar con la dueña de la zapatilla de cristal que Cenicienta ha dejado extraviada en las escalinatas de palacio, es llevada a la presencia del príncipe y tras una boda caracterizada por su lujo y belleza, en medio de un vals inolvidable, arriba como es de esperar a un merecido final feliz.

La parodia de Rial

En cambio, en la parodia teatral escrita por Rial para los niños, a manera de una segunda parte de la historia, éste saca a los personajes de las vetustas construcciones, los plácidos paisajes naturales y los cementerios y los traslada a la plaza pública donde a manera de una arena carnavalesca propicia el contacto libre y espontáneo y se encuentran nuevas formas de relacionarse de los personajes signadas por la burla y la comicidad. Comienza la historia pues en una serena villa o pueblo. Que bien puede ser una ciudad pequeña con sus plazas, barrios, y mercados, en un tiempo no tan lejano sino más bien contemporáneo propio de la literatura carnavalesca. Sugiere la escenografía una venta de zapatos donde reza un cartel: "Zapatería La Princesa, calzado de lujo". Allí un zapatero "muy atildado y redicho" y con pretensiones de salir de abajo con los favores de palacio, invita a las damas que se acercan a entrar en el local y a probarse la más variada y fina mercancía. Pero la verdad

es que a pesar de la oferta, según canta un coro de niños a lo lejos lo único que vale la pena allí, es

Zapatero:

(...)

Un único ejemplar

Una pieza hechicera

Que perdiera en un baile

Una extraña princesa;

Pero de tal tamaño,

Que a ningún pie le queda,

Y que suelen probarse,

Cuántas aquí a mi tienda

Llegan con pretensiones

de ser la damisela

que huyó de entre los brazos,

del príncipe en la fiesta.

(...)

Por la calzada se adelantan hasta la tienda la madrastra y las dos hermanastras de Cenicienta quien las acompaña un poco más atrás. Al entrar al local a todas les llama poderosamente la atención la zapatilla mágica de cristal. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos para calzarla en aquellas extremidades, poco graciosas y muy grandes de las hermanastras de la Cenicienta, solo a ella le viene como anillo al dedo. Por lo que el zapatero, cumpliendo con el cometido para el que fue encargado, pues tiene la orden estricta de reportar a la que le quede bien la zapatilla, telefona pues a palacio para que la vengán a buscar inmediatamente. Cenicienta, humildad aparte, comienza desde este momento a saborear su triunfo. Con el asesoramiento del hada madrina, a la que solo ella ve, es conducida a palacio en donde aspira encontrarse con el príncipe consorte. Una vez allí, comienzan todos los preparativos de la joven princesa para el deseado encuentro. Sin embargo, Cenicienta como por arte de magia, olvidando sus orígenes y su pasado, comienza a dar, sorpresivamente, muestras de soberbia, vanidad, y despotismo: Nada le gusta,

se muestra injusta y caprichosa con la servidumbre y lo único que quiere es ver al futuro consorte que no aparecerá hasta que no esté preparada. Y esto pasa por el reto que se le impone de cumplir el protocolo de la vida en palacio al que ella no está acostumbrada. El hada madrina pondrá desde el principio a Cenicienta un conjunto de pruebas que esta deberá salvar para poder merecer al príncipe. Sin embargo, por los estropicios que produce y su mala conducta, como castigo, será conducida a un lugar del bosque donde se consigue con un conjunto de seres deformes que la llenarán de terror y harán que tome conciencia de sus errores. Finalmente, aprendida la lección, deberá renunciar a su príncipe azul, se casará con el zapatero; y el príncipe con una damisela del reino acorde a su clase, pero no con la caprichosa Cenicienta.

La obra está estructurada en un acto y cuatro escenas. La primera escena transcurre desde el momento en que La Cenicienta descubre alborozada en la tienda su zapatilla extraviada y es conducida a palacio en una carroza. Todo comienza pues a sonreír a Cenicienta, aunque la madrinita para empezar, le impone una incómoda condición para que no se olvide de lo que fue, deberá ser acompañada de su madrastra y sus dos hermanastras que en lo adelante fungirán de damas de compañía de la futura princesa.

En la escena dos, ya en palacio, la Cenicienta después de un cómodo descanso despierta y es tanto el lujo a su alrededor que no sabe donde está pues piensa que es un sueño. Su dama principal se encargará de hacerle entender que esa es la vida de una princesa y el lugar al que pertenece. A partir de aquí todo serán órdenes y despotismo por parte de la recién llegada que ha empezado a experimentar progresivamente una visible transformación. Quiere verlo todo y no entiende nada. Lo único que aspira es ver al príncipe que no termina de llegar. Ante tales estropicios y desatinos por parte de Cenicienta en palacio todo es estupor. De tal manera que el hada aparece muy molesta a advertir y poner los correctivos a semejante situación. Y en el momento en que Cenicienta la va a abrazar le dice

(...)

Hada: ¡Apártate! Yo soy madrina de las pobres muchachas humilladas y sencillas, y hasta de las princesas cuando tienen buen corazón, pero no de las hipócritas, que fingen virtud y luego prósperas y felices abusan del mando.

Cenicienta se justifica y pide perdón pues ella ha creído que casarse con un príncipe es cosa de ilusión y de sueños. El hada le aconseja que debe aprender a vivir en palacio. Sin embargo, en lo sucesivo, continúa comportándose de manera inconveniente. A lo que se le anuncia que el príncipe al ir de cacería se ha extraviado en el bosque y que ella deberá demostrar "...el valor de una princesa, aunque todavía no lo sea." (Ob. Cit: 221) De tal manera, así comienza a derrumbarse el mundo de Cenicienta pues la reina madre disgustada ha dispuesto que mientras que el príncipe no llegue ella será solo una invitada. Y ante tal situación, como parte de un sortilegio urdido, claro está, por El hada madrina y la Reina Madre ésta comienza a delirar y así comienzan a sucederle un conjunto de eventos grotescos, que en una atmósfera más bien de carácter onírico, la hacen transitar como en una suerte de mundo infernal y angustioso que serán descritos en las acotaciones por Rial.

En la escena tres, de gran teatralidad, al amanecer, la accidentada Cenicienta es conducida por la Dama, con la promesa de ver al príncipe, a un parque bajo un torrencial aguacero con fuertes truenos. Las primeras luces del día dejan ver al centro del escenario como en un campo de césped al "bojote" quien es el príncipe "Cabezotas". Desaparece La Dama y Cenicienta es enfrentada a seres monstruosos, pues resulta ser que Cabezotas es un príncipe deformado de tres cabezas y grasiento que ella aterrada rechaza pues no lo reconoce como al galán de aquella noche mágica en palacio. Aterrada es obligada a bailar con aquel ser tan grotesco. Abandonada a su suerte, pues su madrinita no la quiere auxiliar en medio de esta prueba tan difícil, Cabezotas, al verla tan asustada y vulnerable, aprovecha para llamarla a un ajuste de cuentas. Y de tal manera, le hace ver que él existe

como un ser deformado pues ella misma con su dureza de corazón y mal comportamiento lo ha creado.

Cenicienta, luego de justificarse una y otra vez, termina por aceptar sus errores y pide perdón por haber abusado de su poder. De tal manera, llegadas allí las acciones, se rompe el hechizo de la Reina Madre y de este ser tan monstruoso de tres cabezas que la ha reconvencido a reconocer sus errores, emergen tres personajes: El Príncipe, La Reina Madre y una bella damisela quien es la hermana del Príncipe. Finalmente como castigo, es rechazada por el Príncipe que abandona la escena. El hada aparece nuevamente y le hace ver que ella misma con su comportamiento perdió la ocasión de unirse con su prometido y le hace ver que

"Hada: Ser princesa no es tarea fácil, abusaste del poder, ¡Como ellos!, más que ellos. Y perdiste la ocasión. Ahora tienes que empezar muy abajo".

Pero, el castigo no será tan severo, pues dentro del tono humorístico de la obra aunque Cenicienta ve truncado su sueño de ser una princesa, podrá al menos trabajar en una zapatería y no en la sucia cocina de donde procede. Es de destacar que la escena número tres donde se alcanza el clímax de la obra destaca por su colorido, excentricidad en trajes y acciones y por su sugestiva magia.

La escena cuatro, es la del desenlace de la obra. Predomina en ella por encima de la prosa o el lenguaje coloquial propio del teatro contemporáneo el verso. Cenicienta ha ido a parar a la zapatería a donde ha conseguido trabajo y finalmente casarse con el zapatero.

Los Personajes

En este mundo al revés que nos propone Rial con su obra *La Cenicienta* en palacio, a través del acto de coronación y subsiguiente destronamiento al que son sometidos los personajes a partir de la mirada carnavalesca del mundo de los palacios, resalta la manera como este aborda el diseño de los personajes. En el caso de Cenicienta, que lejana va quedando

a lo largo de la obra aquella alma buena y piadosa que humildemente cierto día ha pedido a su padre una vez una rama que riega con sus lágrimas tras la muerte de su madre. Desde un principio en que reencontra el zapato perdido y es conducida a palacio en su condición de princesa va dando muestras de su transformación. En una vida desviada de su curso habitual, a causa de una inversión de valores producto del resentimiento que mueve a sus acciones y su afán de venganza, Cenicienta pondrá en evidencia sus aspiraciones de poder las cuales expresa en el tratamiento que dispensa al resto de los personajes con los cuales interactúa: Los vestidos no son de su gusto y los desprecia. Se desquita de las hermanastras expulsándolas del cuarto hacia la cocina y exige que se arrojen cuando le sirvan el desayuno. Hace preguntas inconvenientes a la servidumbre que insiste en que se cumpla el protocolo. Y si les pide ayuda luego las maltrata. Valida de su nueva condición social se torna egoísta, mandona, vanidosa, vengativa, despilfarradora, exigente y quisquillosa, injusta, y mentirosa.

Análisis aparte demanda el personaje del hada madrina que en los cuentos de hadas tradicionales con sus poderes mágicos suelen asumir el papel de progenitoras o mentoras y con sus artes ayudan a las protagonistas a alcanzar sus objetivos. Como especies de donantes mágicos constituyen la conexión necesaria para que se logren las ventajas personales. Aun cuando en los cuentos de hadas tradicionales existían otras entidades facilitadoras de este tipo como animales y espíritus. Se les pueden identificar con el arquetipo de la que hila, la vieja sabia que mueve los hilos del destino. Habitualmente los protegidos de las hadas son príncipes y princesas. Y se les representa como mujeres dulces, gentiles en su mayoría, amables y hasta un poco regordetas ¿Cómo no recordar acaso al hada madrina de La Cenicienta y al despliegue de magia de su varita luminosa derramando estrellas en la versión de Disney? Sin embargo, existen sus excepciones pues algunas de ellas velan es por sus propios intereses y hasta de manera un poco ejecutiva. Más parecidas estas a la versión folklórica del personaje. Las hay hasta malvadas.

En la obra La Cenicienta en palacio José Antonio Rial concibe al hada muchos menos edulcorada que en la versión de Disney y aunque en muchas historias funge de mentora y guía de su descarriada protagonista, en el mundo al revés de su obra la transforma más bien en una espinosa en el zapato de Cenicienta. Ella es la que le pondrá todo tipo de pruebas. Es la que le señalará sus errores. Y en última instancia, en complicidad con el personaje de la Reina Madre realizará los extraños sortilegios donde Cenicienta se encontrará con sus propios impulsos inconscientes, sus sombras, y sus propios monstruos. Finalmente enseñará a su pupila lo que considera que es el recto camino. De tal manera, no facilitará el esperado final feliz de las princesas lo cual inclina la obra hacia la mirada crítica del autor.

Por su parte el príncipe en la trama urdida por Rial resulta ser un ser monstruoso de tres cabezas cuyos ademanes y formas dejan mucho que desear del príncipe soñado por Cenicienta. Gruñe, se despereza y ronca como un fuelle a la vista de su prometida. De forma autoritaria la obliga a bailar. Da pasos grotescos tras ella quien muy asustada intenta huir de él. Y en una extraña dualidad la asusta pero a la vez la reconviene como un maestro poniendo en evidencia sus errores. Este príncipe grotesco es la proyección de las sombras de la propia Cenicienta. Ella dice no reconocerlo y responde que tampoco el lo hace con ella.

Otros personajes muy importantes en esta obra serán las figuras de la servidumbre que serán las encargadas desde el punto de vista dramático de avivar el conflicto dramático al desplegar un conjunto de acciones que sirven para poner de relieve a Cenicienta.

A manera de conclusión: Acerca del resentimiento

¿Pero hacia donde nos conduce la obra de Rial? Se equivocan los que creen que la placidez es el estado natural de la infancia. Si miramos detenidamente esta Cenicienta en palacio todo indica que tampoco

ese era el criterio del autor. En ella con su sentido crítico, Rial se arriesga con el tema del resentimiento de vital importancia para entender muchos fenómenos que nos afectan tanto desde el punto de vista social como del propio individuo. ¿Cuántas veces al asomarnos hoy a los medios de comunicación no vemos con horror noticias sobre asesinatos en escuelas, centros comerciales, ejecutados ellos por jóvenes, casi niños? ¿No observamos muchas veces con estupor los casos de Bullying que proliferan en las escuelas? ¿No abundan acaso las manifestaciones violentas de grupos que protestan en diversos países del mundo, como Francia con sus chalecos amarillos, jóvenes estudiantes en Chile o México, solo para mencionar algunos? ¿Películas como *El Joker*, merecedora en el pasado mes de febrero a todo tipo de reconocimientos, no es acaso la representación más acabada de los daños terribles que puede hacer el resentimiento tanto a nivel del individuo como de colectivos que toman la justicia por sus propias manos? En todas estas manifestaciones la raíz común es la rabia, la indignación y la aspiración de justicia, sobre los que descansa el resentimiento.

El fenómeno del resentimiento ha sido estudiado desde el pasado siglo por psicólogos, psiquiatras, y politólogos, entre otros. Según su definición

“...El resentimiento es una emoción que resulta de la incapacidad para reaccionar a una afrenta, a una humillación, ofensa o injusticia. El sentimiento de fracaso e inferioridad se convierte en rencor, el cual se incuba y se fermenta hasta desembocar en odio y anhelos de venganza. Se experimenta como una negación injusta del merecido éxito. Sentimos que alguien nos retiene y es responsable de nuestro fracaso...” Capriles Ruth (2008) *El Libro Rojo Del Resentimiento*

A través del personaje de Cenicienta de Rial, la cual padece de un profundo resentimiento el cual mueve sus acciones durante la obra, el autor incita al niño a mirarse como en una feria de espejos deformantes, a preguntarse, a ejercitarse a través de la identificación de su mundo emocional con inconfesables deseos y sentimientos. Tal y como señala Alonso

Palacios en su artículo “Por una literatura sin tabúes” (1993:55) “Afortunadamente, los cuentos de hadas se han mantenido como escaparate de fantasías y laboratorio donde ejercitarse en los más inconfesables sentimientos, emociones y deseos” A través de la representación de sus pequeñas monstruosidades se le permite así al niño jugar a lo no deseable. A entrar en contacto con aquellas oscuras motivaciones del alma humana que descansan según Jung en ese espacio compartido que es el inconsciente colectivo. Allí en esos abismos de la psique descansa el resentimiento. Se experimenta como lo que nos pertenecía y nos ha sido hurtado por otro válido de su poder. La persona que lo padece, en este caso es Cenicienta, suele anidar en su alma como una insatisfacción que persiste, aun cuando haya sido compensada o resarcida. De tal manera, no evoluciona aprisionada en los límites estrechos de un sentimiento que si no se concientiza, encona, convirtiéndose en venganza.

La historia de la humanidad nos ofrece un muestrario nada despreciable de líderes carismáticos que han sabido aprovechar el resentimiento y nuestro anhelo de justicia como la fuerza demoledora para alentar movimientos sociales y políticos de resultados devastadores para la humanidad. El Nacional socialismo en Alemania es una buena muestra de ello. Sin embargo, a pesar de que existe la idea de que esta emoción tan perniciosa es una enfermedad incurable, existen antídotos como la educación, y el arte encaminados a la creación de una nueva sensibilidad. Freddy Guevara en su artículo *La era del resentimiento* para la revista *Prodavinci* señala:

“La persona resentida, antes de valorar, juzga las experiencias de vida con un toque paranoide... tuerce la evaluación de las circunstancias, emociones y estímulos que recibe de lo que le rodea, la carga con ira, culpa, rabia, ambición, agresión, deseo, codicia, reclamo de amor, necesidad exagerada de reconocimiento.”

De tal manera solo, una educación que valore las tradiciones, la cultura, el reconocimiento por parte del

individuo de sus estados emocionales y de menos importancia a los aspectos materiales de la vida y a una racionalidad desmedida, pareciera ser el camino para salirle al paso a fuerzas tan destructivas como el resentimiento. Es necesario ir desarrollando desde tempranas edades la capacidad de mirarnos y de mirar al otro. La carencia de una educación incapaz de desarrollar criterios o una visión crítica de la realidad nos esclaviza haciéndonos repetir siempre los mismos moldes. Del análisis de *La Cenicienta en palacio* podemos derivar que Rial pensaba que el arte y específicamente el teatro a través de la catarsis es capaz incluso de ir más allá de lo meramente pedagógico para el niño, al ponerlo en contacto con sus emociones más profundas. Y así finalmente podremos advertir aquello que nos destruye y nos mantiene atados.

Visto así, se inscribe esta parodia en el marco de las nuevas tendencias de la literatura para niños y jóvenes en la que junto a los eternos problemas del ser humano, otros como el racismo, las orientaciones sexuales, la droga, el divorcio o la ecología son puestos en el tapete. Variedad temática que bien tratada, según sea el público al que va dirigido, escapa a las posiciones pacatas que se han inclinado, a través de reglas y restricciones impuestas, a una literatura para los más pequeños de un carácter meramente pedagógico, en el ánimo de la supuesta protección de un estado más o menos beatífico del niño, al cual habría que proteger.

Fuentes referenciales

Alcubierre, Beatriz (2005): El cuento de hadas como código de conducta y sus adaptaciones en el contexto hispanoamericano, Boletín del Instituto de investigaciones, Vol., número 1 y 2, Universidad autónoma de México

Bajtin, Mijaíl M (1986): Problemas de la poética de Dostoievski, Fondo de Cultura Económica, México DF

Berenguer, Eric (1993): "Cuentos, mito y fantasía" Revista Quimera: 30 – 31, 58
60, España

Capriles, Ruth (008): El libro rojo del resentimiento, Grupo editorial Randhom House Mondadori, Caracas

Carías, Armando (Comp.) (2005): 40 Autores en busca de un niño, antología de la dramaturgia infantil venezolana, Caracas: FIDES

García Rodríguez, Raúl (2013): "La carnavalización del mundo como crítica", Athenea digital 13 (2), Universidad de Michoacana

Guevara, Freddy (2020): "La era del resentimiento", Prodavinci, revista digital, 1º de febrero, Caracas

Nocera, Pablo (2009): "Parodia, ironía e ideología carnavalesca", Universidad de Buenos aires: Nómadas, Revista critica de Ciencias sociales

Palacios, Alonso (1993): "Por una literatura sin tabúes" Revista Quimera: 54 – 55, España

Rial, José Antonio (1990): La Cenicienta en palacio, Tomo III, en 40 Autores en busca de un niño, Caracas

Adaptaciones en el movimiento:

Una experiencia individual- colectiva

Néstor Francia

Poeta antes que dramaturgo

Escritor y lic en Letras UCV. Director literario del Movimiento César Rengifo
francia41@gmail.com

Debo comenzar diciendo, en honor a la verdad, que como escritor no ha sido la dramaturgia mi campo regular de trabajo. Me he dedicado sobre todo a escribir poesía, género que me ha reportado varios reconocimientos, y también he incursionado en la narrativa, con poco o ningún éxito (creo que no forma parte de mis escasos talentos) y en la ensayística con mejor suerte. En cuanto a la dramaturgia, me considero un novato, pues la primera vez que escribí para teatro de manera profesional fue para el Movimiento Nacional de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes César Rengifo, al cual me incorporé como Director Literario a finales de 2013. Sin embargo, mi relación con el teatro ha sido larga, como espectador y como lector. También tuve experiencia como actor aficionado en un grupo de teatro universitario durante la década de 1970, poco después de iniciar mis estudios de Letras, carrera en la que finalmente me gradué.

Madre Coraje y sus hijos

Fue asaz interesante mi primer contacto directo con la experiencia teatral. Contaba yo 17 años y vivía en Alemania. Allí tuve el privilegio de asistir por primera vez a una función teatral. Nada menos que a un montaje del Berliner Ensemble, la compañía fundada por Bertolt Brecht y dirigida entonces (y desde sus inicios) por su esposa Helene Weigel. Si mal no recuerdo, se trataba de Madre Coraje y sus hijos. Fue una experiencia muy personal, individual, porque durante un momento de la obra, en medio del asombro que me embargaba, reparé en el rostro de un actor que hacía un breve papel secundario, el de un soldado. Aquel rostro adusto, impasible, que parecía mirarme directo a mí, me paralizó. Lo estuve viendo durante toda la escena en estado de fascinación. Por supuesto, supongo que otros espectadores estarían concentrados en otros detalles, o en el cuadro escénico completo, por eso es que defino la experiencia como individual, muy personal.

Posteriormente tuve experiencia como espectador y como padre, por mis hijas, pues tuvimos el tino, su madre y yo, de hacerlas disfrutar varias obras, sobre todo de los grupos Tilingo y El Chichón. Y por supuesto he asistido a unas cuantas funciones teatrales en Venezuela, tanto en festivales internacionales como a presentaciones realizadas en el país para consumo nacional.

De lo individual a lo colectivo

Habiendo sido mi primer contacto físico con el teatro una experiencia tan individual como la vivida con el Berliner Ensemble, resulta notable que cuando comencé a trabajar profesionalmente en la dramaturgia lo hice con una compañía que privilegia el teatro como acción colectiva, el Movimiento César Rengifo, algo que condiciona y define el trabajo del escritor y lo diferencia de otros ejecutantes del oficio.

He aprendido mucho en el Movimiento, sobre la base de las experiencias vitales que me acercan al género. Y hay un tipo de lecciones que no se tienen a menudo. En el Movimiento no hacemos solo teatro para las niñas y los niños, sino sobre todo con las niñas y los niños. Escribo cerca de ellos, hago talleres con ellos, interactúo con ellos. Y también hay cercanía con las familias, con los técnicos, con los músicos. Escribo sumido en un mundo diverso, en el mundo multiforme del teatro.

Una relación natural

Esto último es relevante, porque entre las niñas, los niños y el teatro existe una relación natural. El acto de representación en muchas actividades lúdicas infantiles es enteramente teatral. Ejemplo de ello es la dramaturgia naif practicada en la creación de juegos en los que los infantes desempeñan roles de adultos. Para el montaje y puesta en escena de tales juegos utilizan escenografía, utilería, vestuarios, eventualmente máscaras y maquillaje, y ejercitan la actuación en papeles que representan oficios y/o acciones que son propias de los adultos en la vida real. En ese sentido, es interesante constatar la relación que existe en

distintos idiomas entre las connotaciones de “jugar” y “actuar”. Es el caso de los verbos to play en inglés y spielen en alemán, que pueden significar tanto jugar como actuar (en el sentido de interpretación escénica). El sustantivo inglés play (juego) tiene entre sus significados el de obra escénica y el alemán spiel (juego) se traduce también como interpretación o actuación. En varios idiomas existe la expresión “jugar un rol” o “jugar un papel”, tal como en español. To play a role en inglés; Spielen eine rolle en alemán; jouer un rôle en francés; giocare un ruolo en italiano.

Por otra parte, la experiencia indica que las niñas y los niños aprenden conceptos y técnicas de la actividad teatral mucho más rápido que los adultos. La mayoría de ellos son teatreros naturales. Una vez que logran superar inhibiciones, timidez, miedo escénico y otras ataduras, pueden desarrollar rápidamente grandes aptitudes actorales.

Una escuela utilísima

Cuando escribo dramaturgia para niños sé que encontraré en ellos campo fértil para la realización de mis ensueños escriturales. Pero además siento que participo en una escuela utilísima para ellos. La participación en actividades teatrales les reporta notables beneficios. Ayuda a su memoria, al obligar a la retención de parlamentos y situaciones escénicas, mejora la dicción y el conocimiento general del lenguaje, aumenta la autoestima, promueve el sentido de pertenencia grupal, la capacidad de convivencia y el trabajo en equipo, fomenta la disciplina y la constancia en las labores, y el buen desenvolvimiento frente a audiencias. Refuerza las tareas académicas de lectura y literatura, les actualiza en materias de lenguaje, arte e historia y les prepara para una mejor sociabilización. Trabajar para ello es muy satisfactorio y útil.

María Rosario en son

La primera adaptación que hice, a principios de 2014, fue de la obra María Rosario Nava, de César Rengifo. En el Movimiento siempre estamos pensando en el público, en su composición, en sus características.

Eso la mayoría de las veces no es tomado en cuenta para las adaptaciones, al menos no de manera tan específica. Cuando se planteó el reto de adaptar María Rosario Nava sabíamos que íbamos a trabajar para un público urbano (fundamentalmente caraqueño). La obra transcurre en Mérida, en la época colonial, en el contexto de la Guerra de Independencia. Decidimos darle un vuelco conceptual, sin cambiar la esencia de la obra. Le insuflamos una estética urbana y afrolatina. De hecho hicimos una alianza con el grupo Madera, una orquesta caraqueña que interpreta música latina y de ascendencia afroamericana, con una buena dosis de percusión. Creamos coreografías que incluían bailes al son de los instrumentos de origen africano, tan presentes en la música urbana del Caribe. Estas decisiones condicionaron relativamente el texto, aunque trabajé con bastante libertad, porque la obra permitía suficiente flexibilidad a la hora de escribir. En fin, esta situación nos inspiró el título de la adaptación: “María Rosario en son”

El espíritu de la obra

Hay un tema que considero muy importante cuando se habla de adaptaciones. Toda obra literaria posee un contenido esencial y subyacente, que es lo que defino como el espíritu de la obra, algo distinto a la letra. Eso es lo primero que tienes que descubrir en la obra original para poder adaptarla sin traicionarla. Normalmente las adaptaciones no son literales, pasa también en el cine con el caso de guiones adaptados de obras literarias. Se acostumbra intervenir el texto, la ilación dramática, el manejo de los tiempos. A veces se excluyen personajes o se incluyen otros que no están en el original, o se cambia un tanto el carácter o la historia propia de algunos. Es un trabajo creativo, no una transcripción ni una copia.

Don Quijote

Hay un ejemplo para mí muy significativo, que es la adaptación que hicimos en el Movimiento de Don Quijote de La Mancha, una obra muy versionada en distintos géneros, en teatro, musicales, cine, series ani-

madadas. Se trata de un patrimonio universal traducido a los principales idiomas del mundo y a otros cuantos no tan expandidos. Además es una novela extensa y densa, muy rica en imágenes y en incidencias ¿Cómo adaptar esta obra para un espectáculo teatral que no debía durar más de una hora, incluyendo coros y coreografías? Hubiese sido imposible si no comprendiera que lo que se debía transmitir es el espíritu de la obra original, el trasfondo detrás del texto.

Una de las cosas que tomé en cuenta es que Don Quijote tiene momentos que son emblemáticos, que se repiten en casi todas las versiones. Acaso el ejemplo más socorrido es el de la batalla de los molinos de viento. Hay otras incidencias también muy conocidas y recurrentes en las versiones: la armadura del Quijote como caballero, en la posada; el enfrentamiento de los ejércitos que en realidad son rebaños de ovejas; las acciones del cura, el barbero y la sobrina de Alonso Quijano.

Investigación y estudio

Una adaptación reclama investigación y estudio previos a la escritura. Hay que leerse la obra, por supuesto. Nunca antes había leído María Rosario en son. En cuanto a Don Quijote, lo leí en mi juventud, cuando estudiaba letras, pero fue de todas formas como leerlo por primera vez, entre otras cosas porque cuando lees pensando en una adaptación, es un tipo de lectura distinta a cualquier otra. No lo haces por placer ni por distracción, sino con un objetivo preciso, tratando de ir construyendo, mientras se lee, los elementos de la adaptación.

Don Quijote es una obra con mucho humor, con dos grandes personajes caricaturescos, Don Quijote y Sancho Panza. Es el tipo de detalle ineludible que forma parte precisamente del espíritu de la obra y es necesario reconocer y reflejar, así como valores humanos intrínsecos que residen en toda obra literaria.

También dediqué tiempo a revisar distintas versiones y adaptaciones, para nutrirme con el trabajo de otros autores, conociendo sus interpretaciones y

aportes creativos. Hice una investigación sobre la musicalización asociada a Don Quijote, lo cual nos sirvió para la elaboración de la cobertura musical, las versiones, los arreglos, la orquestación, los coros, los solistas.

El archivo creativo

Se hacen necesarias también otras investigaciones para el desarrollo dramático, como el contexto histórico y cultural de la época en la cual se ambienta la obra. Todo esto simplifica mucho el trabajo, porque cuando el escritor se dispone ya a redactar la adaptación tiene bastantes luces sobre lo que va a hacer.

Aprendí en mis muchos años dedicado a la función creativa publicitaria que la creatividad es mucho más que inspiración. Siempre hay lo que podemos llamar la chispa creativa, una idea que te prende los motores, pero esa sola chispa no es suficiente para mover el carro, eso es solo el impulso inicial, hay que convertirla en movimiento por medio del trabajo. Para ello se necesita en primer lugar investigar para saber dónde estás parado y luego apelar a recursos que tenemos archivados en nuestra mente en distintos niveles. En los archivos de la memoria y en los del inconsciente se tiene gavetas con materiales que nutren: libros que se ha leído, obras de arte que se ha contemplado, películas, canciones, experiencias vitales, viajes, recuerdos de infancia, alegrías, tristezas, noticias, conocimientos. Se tiene que revisar esas gavetas y sacar de allí elementos que sean útiles para abordar la tarea. Todo esto es un trabajo que por momentos se puede poner pesado, pero cuando se concluye y se ha hecho algo digno, resulta muy satisfactorio.

La orientación del pensamiento

Yo dicto talleres literarios a las niñas, los niños y los jóvenes del Movimiento, en las vertientes de poesía y dramaturgia. Allí les transmito que para la creación de cada género se tiene que orientar el pensamiento. Cuando se escribe poesía uno piensa en imágenes poéticas. Normalmente, en el caso de la poesía, no se piensa en un decurso temporal ni en una cons-

trucción narrativa. Por supuesto, existen poemas narrativos (que a veces no son poesía sino versificación, que es otra cosa), pero no es lo más común. Para ello se cuenta con herramientas apropiadas para el género, como las metáforas, los símiles, las hipérboles, los oxímoron, etcétera. Para escribir poesía se piensa en objetos verbales, conceptuales. En cambio cuando se escribe narrativa, generalmente se piensa en lugares y situaciones que se asemejan estructuralmente a la realidad, en el espacio y en el tiempo, aun en el caso de la narrativa fantástica o de ciencia ficción. En la narrativa la referencia mental es lo que solemos llamar la "realidad real", aquella que responde a las leyes de la física. Pero cuando escribo dramaturgia, y aquí hablé por mí mismo, pienso en escenas. Tengo todo el tiempo un escenario en mi mente, que puede ser cerrado o abierto, pero siempre es un escenario. Si quiero situar la acción en una aldea, no pienso en una aldea real, sino en una aldea en un escenario. Mientras escribo veo en mi mente la escenografía y la utilería probables, el movimiento de los actores y actrices, el vestuario, la iluminación, el sonido. Me represento la obra a mí mismo en mi mente y escribo en consecuencia. Por supuesto, la puesta en escena posterior puede ser completamente otra cosa, pero eso ya no me corresponde decidirlo.

El texto como referencia

En el teatro el texto es una referencia. Cuando se escribe un poema, el resultado final es la interpretación personal del lector, sin intermediarios. Al menos si no se comete el error de ponerse a leer a los críticos antes de enfrentar el texto en situación de virginidad, que es lo que todo el mundo debería hacer, y después que te violen los críticos, si es tu gusto. Lo mismo pasa con la narrativa. Pero no así en el teatro ni en el cine, que son artes colectivas por excelencia. El dramaturgo (o el guionista, en el caso del cine) es el primer eslabón de una cadena. Es claro que el texto dramático no es por sí solo teatro. Lo que completa la obra teatral es la mirada del público, pero las señales que este recibe son interpretativas, y no solo por parte del

director de la puesta en escena. También son intérpretes los escenógrafos, los vestuaristas, los musicalizadores, los sonidistas, todos los técnicos aportan interpretaciones. Y finalmente los actores y las actrices, por supuesto. Yo me siento muy humilde ante el director de la obra que he escrito y su personal técnico, sobre todo en el Movimiento César Rengifo donde todos los procesos, inclusive el de escritura, son colectivos. Cuando voy a un ensayo opino con mucho respeto por quienes están construyendo la puesta en escena, y así debe ser pues el texto puede tener en el tiempo muchas versiones e interpretaciones.

Un Movimiento colectivo

A la hora de escribir un texto teatral para el Movimiento estoy muy claro de la diferencia que hay con la escritura personal de otros géneros. En el caso del Movimiento Nacional de Teatro para niñas, niños y jóvenes César Rengifo, todo el camino de una obra se recorre en colectivo. La idea inicial puede surgir de algún integrante del equipo directivo, del cuerpo técnico, de las niñas, niños y jóvenes participantes, de algún allegado al Movimiento. La fuente puede ser una creación original, una obra de teatro adaptada, un mito, una tradición, un cuento, una novela, una fábula o cualquier otra manifestación artística o humana.

Una vez acogida la idea, comienza la escritura de la obra. Por lo general, del texto inicial se encarga a un escritor, como en mi caso, pero luego es sometido a la lectura colectiva de directivos, técnicos y hasta personas invitadas. La lectura es dramatizada y siempre desemboca en cambios, aportes, en un proceso de refinación y enriquecimiento. Luego, en etapas posteriores, los propios niños y niñas contribuyen con ideas y sugerencias, de modo que el texto teatral se concibe como un organismo vivo, que crece, se depura, se transforma hasta la puesta en escena. Inclusive se da el caso de que una vez estrenada la obra, se introduce cambios que se originan en la experiencia ante el público. Es un proceso muy rico, en el cual el

que escribe debe superar muchos prejuicios que son atávicos y ciertos mitos que se vinculan a la figura del escritor.

Del texto a la puesta

Luego de tener el texto base, se entra de lleno en la concepción de la puesta, siempre en trabajo colectivo. Se van definiendo y construyendo los detalles referentes a escenografía, utilería, vestuario, maquillaje, sonido, musicalización, iluminación, los elementos actorales y escénicos. Simultáneamente se va escogiendo los actores y actrices, que inician lo antes posible el trabajo de caracterización de los personajes y la lectura y memorización de los parlamentos, siempre bajo la mirada del Director de la obra.

Los ensayos en el Movimiento son una verdadera eclosión de talentos, porque lo normal es que participen en escena una gran cantidad de niñas, niños y jóvenes, incluyendo actores, actrices, coros, músicos, cuerpos de baile y personal de apoyo incorporado a menudo al escenario para realizar cambios escenográficos en medio de la acción. En algunos montajes ha llegado a haber más de 300 participantes simultáneamente en la escena.

A menudo se incorpora en los montajes diversos recursos técnicos audiovisuales, lumínicos, computarizados y otras herramientas modernas que ayudan a la calidad visual, sonora y conceptual de las obras. Los ensayos son concebidos como insustituibles laboratorios donde se pone en práctica, se revisa y se corrige todos los conocimientos que los participantes han venido acumulando en las distintas áreas de formación. El Director y sus asistentes son al mismo tiempo formadores que ponen en el tope de su interés el perfeccionamiento paulatino de las habilidades y talentos de los niños, niñas y jóvenes. También sirven para seguir inculcando en los participantes los principios de disciplina, constancia y esfuerzo que son consustanciales con el difícil arte teatral. Como podrá imaginar el lector, todo esto termina siendo una experiencia ubérrima para el escritor, que tiene la incom-

parable oportunidad de ver como su texto se mueve por los vericuetos de las experiencias humanas, crece y se desarrolla en un sinfín de caminos y creaciones, una verdadera celebración del arte como espacio de comunión humana.

Obra clásica, obra contemporánea

La adaptación de una obra clásica no plantea muchas diferencias con la misma tarea referida a un texto contemporáneo. Vuelvo a la comparación de las adaptaciones de María Rosario Nava, una obra contemporánea, aunque ambientada a principios del siglo XIX, durante la Guerra de Independencia en Venezuela, y la de Don Quijote, una obra clásica publicada a inicios del siglo XVII (y cuya escritura probablemente se inició a finales del siglo XVI). En ambos casos las características del trabajo fueron en general las mismas. Se tiene que leer (o releer) la obra original con otra perspectiva, como se ha dicho. Yo diría que es una lectura utilitaria, más allá de que pueda causar placer, pero no es una labor gratuita ni para el disfrute, sino un trabajo. Creo que el Quijote es de más ardua lectura, sobre todo por su extensión. Pero en todo caso las acciones anteriores a la escritura, propiamente dicha son básicamente las mismas. En ambos casos se lee construyendo de una vez esquemas, seleccionando segmentos para repensarlos e incorporarlos, reconociendo a los personajes y reinventándolos, bocetando las formas que asumirán los nudos o conflictos, estableciendo un fichaje. También se impone en ambos casos una investigación del contexto histórico y cultural de la obra. Hay que revisar versiones de la obra, aunque esto no lo hice en el caso de María Rosario Nava porque las referencias son escasas, ha sido montada antes, pero el registro es de difícil acceso.

Valores universales

Por otra parte, y esto es relevante, la literatura de todas las épocas, de todos los autores, de todas las

corrientes, de todos los géneros comparte unos temas y valores recurrentes que pueden señalarse como universales: Dios (o los dioses), el amor, el dolor, la muerte, las luchas históricas, los conflictos humanos. Hay una esencia de lo humano que siempre está presente, lo cual es relevante para hacer una adaptación, porque ningún texto literario trascendente nos parecerá extraño o ajeno. El insumo espiritual siempre tendrá algo de cercano, de familiar. Por supuesto, para una adaptación, sobre todo cuando piensas en el público infantil, tiene que haber un trabajo de filtración, debes cribar los contenidos para hacerlos digeribles, potables, aleccionadores y conmovedores para ese público.

¿Temas tabúes o temas delicados?

No creo que existan temas tabúes en la dramaturgia para niñas y niños, pero sí temas que yo calificaría como muy delicados. Una persona con talento podría acaso arriesgarse a abordar temas difíciles como la muerte, la violencia, las preferencias sexuales, el aborto, las drogas, pero no la tendría fácil, su labor sería de filigrana y correría un gran riesgo. Las niñas y los niños son seres muy susceptibles, perceptivos en extremo y son como esponjas que absorben todo lo que fluye desde su entorno. Son también psicológica y espiritualmente vulnerables, porque viven un proceso de conformación de la personalidad, son maleables, transformables, tanto en el sentido positivo como en el negativo. Reciben mensajes de distintas direcciones y casi siempre de manera desordenada e inorgánica. Mensajes de maestros, compañeros y amigos, mensajes de adultos, sean familiares o no, mensajes de la televisión y ahora de las redes digitales. Viven en medios llenos de distintos prejuicios y opiniones, de condicionamientos culturales diversos y de grandes confusiones. Eso hace que los temas delicados sean muy difíciles de manejar. Yo prefiero evitarlos al máximo. Ejemplo: desde un principio decidí que en la adaptación para el Movimiento, Don Quijote no moriría. El personaje se hace querer y no quise vincularlo a la

muerte, que es un hecho que puede ser tan doloroso. Me concentré en la reivindicación de los sueños, y dejar vivir al Quijote fue una manera de celebrar su sueño lleno de coraje, amor y sed de justicia. Ya los niños crecerán y tendrán que encarar la muerte como suceso real e intentar comprenderla, tienen suficiente tiempo para ello. Creo que lo fundamental es transmitir valores positivos: el amor por el prójimo, la solidaridad, el valor del trabajo, la amistad como forma del amor, el poder de la imaginación, las maravillas del arte, el concepto de justicia, las ideas de tolerancia, perdón y compasión, la capacidad humana para transformar su entorno y a sí mismo. Valores considerados universalmente positivos que los niños puedan internalizar a través de un medio tan poderoso como el teatro. Se trata de abordar el asunto de las temáticas apelando a la responsabilidad y al amor por los niños, apuntando a que se les ayude en este difícil tránsito que es vivir. Por supuesto, esto de los ejes temáticos es una limitación que tiene la dramaturgia para niños.

Niños de nuevo

Como compensación de la limitación temática, la dramaturgia para niños tiene muchas posibilidades que permiten dar rienda suelta a nuestra imaginación y hacernos niños de nuevo, ya que estamos obligados a ponernos en sus zapatos, a asumir de alguna manera sus mecanismos de pensamiento y su manera de contrastarse con el asombro que es la vida, en medio de descubrimientos permanentes. Además uno sabe que los niños van a aportar siempre una importante dosis de creatividad e imaginación, como espectadores, mayor que la de los públicos adultos.

Lo máximo

Agradezco profundamente esta escuela que ha sido el Movimiento César Rengifo para el escritor secundario que soy. La sensación de ver a las niñas y los niños encarnar algo de cuya semilla se ha sido parte es incomparable. Ya un par de textos de mi autoría habían sido escenificados antes. Uno de ellos, el poe-

ma La Patria, caminó por las calles de la mano del actor venezolano, ya transitado a otro plano, Raúl Medina. Otro, un largo poema titulado "La Biblia de agua", fue interpretado por un grupo teatral aficionado "de cuyo nombre no quiero acordarme". Fueron hermosas experiencias, pero esto de ahora es, como se dice, lo máximo.

Relecturas

in their bodies they
which
was now his minutes since this
had been breathing behind the
Police Pan can do a great deal
minutes.
in relation to the money
The old night John concerned
arranging from his sitting place,
Police can go with him
and a building to examine him for
around the same lot of the world
as on this way John and it had
a splashed and John and it had
a small in each of the
the two small of some small in
Police, forgetting his money gave
Police, forgetting his money gave
and this had a great from the
place and this from the back, but
thing along with him and a great
thing - if say how to go to the
John, nothing has been the money
a purchased by long money
for just that long money
Police explained, and they all
in this and
in this space



Dejemos que Caperucita se divierta con el Lobo

Por MARÍA INÉS FALCONI *
(*) Dramaturga, directora, docente.

La Dramaturgia del Teatro Infantil

Hace un tiempo, tuve la oportunidad de compartir un almuerzo con gente de teatro entre la que se encontraba un conocido escenógrafo dedicado al teatro comercial para adultos. Durante la comida, intercambiamos opiniones sobre la actividad teatral, muchas de ellas coincidentes, teorías y bromas al respecto.

Ya de sobremesa, el susodicho escenógrafo me preguntó a qué me dedicaba. "Escribo teatro para niños y jóvenes", contesté, no sin cierta prevención, que se vio confirmada al instante con su respuesta: "Ah...", fue todo lo que dijo, y giró su cabeza para hablar con el que tenía al otro lado, dando por terminada nuestra conversación. Lejos de ofenderme, por semejante falta de cortesía, debo agradecerle su sinceridad.

Son muchos los que piensan "ah...", así, sin ningún signo de admiración, cuando se habla de la dramaturgia para niños, pocos son los que lo dicen. De nada sirve afirmar, que esto sucede porque la dramaturgia para niños es un género relativamente nuevo. También lo son la pediatría, la psicología infantil, la odontología pediátrica y otra cantidad de especialidades que, justamente, se "especializan" en niños. Pero nadie piensa que un cardiólogo infantil sea menos cardiólogo por trabajar con niños; sí que un dramaturgo, sea menos dramaturgo por hacer "obritas infantiles". Este concepto, según creo, es extensible al arte en general; la literatura, la música y la pintura sufren las mismas dolencias.

Pero hablando específicamente de la dramaturgia, cabe preguntarse cuál es el motivo por el que este género está asociado a una actitud tan francamente desvalorizadora entre los teatristas, los intelectuales y la sociedad en general. Todos aquellos que nos dedicamos al teatro para niños y jóvenes, solemos adoptar la postura de víctimas de la discriminación de las minorías, y hacer nuestras defensas y alegatos a favor de esta actividad en encuentros, congresos, mesas redondas o festivales pero, siempre entre nosotros mismos. Es lógico: a los otros encuentros, congresos, mesas redondas y festivales, pocas veces nos invitan. No figuramos en la programación. ¡Pobrecitos nosotros! Supongo que ya es hora de abandonar este rol y comenzar a preguntarnos qué responsabilidad nos cabe a los dramaturgos para niños en todo esto. Por empezar, al menos en la Argentina (aunque creo que la situación es extensible a otros lugares del mundo), trabajar en el teatro para niños es solo un paso previo para poder llegar al teatro para adultos. Pocos son los que se dedican a él por vocación y por elección.

La oportunidad, la casualidad y muchas veces una supuesta facilidad hacen que teatristas y dramaturgos se encuentren frente a un público infantil sólo circunstancialmente, mientras sueñan con las grandes marquesinas del teatro para adultos, el teatro de verdad. Lejos de ser, como la pediatría anteriormente nombrada, una especialidad que llega después de un intenso estudio y su correspondiente diploma, la dramaturgia y el teatro para niños, llegan antes de haberse recibido de nada, bajo la teoría de que como es para niños, es fácil, o más fácil. Es éste un primer error, nuestro, y no de los otros, quedándonos dedicarnos a desterrar. Trabajar, específicamente escribir para niños, no es fácil. Supone, además de nuestro talento personal, nuestro conocimiento sobre dramaturgia, nuestra necesidad de transmitir un mensaje, nuestro bagaje cultural y la infinidad de otros aspectos que hacen a esta actividad, un profundo conocimiento acerca del niño, tanto intelectual como afectivo.

Todos sabemos que el público infantil es un público exigente; que, carente de las convenciones sociales, es capaz de hablar, levantarse y hasta correr dentro del teatro si lo que está viendo le aburre; que es necesario atraparlo, entretenerlo, interesarlo, pero... ¿qué más sabemos de ellos? Porque basándonos en este único dato objetivo, caeremos en la tentación de presentar espectáculos con mucho colorido, mucha música, mucho ruido, efectos especiales cuando la producción o permita, algún otro animalito o muñeco que llame la atención y los infaltables personajes de cuentos tradicionales, para quedar conformes cuando los ojos del niño vuelvan al escenario, después del décimo caramelo, o cuando el volumen del sonido acalle las voces del aburrimiento. Si esto es todo lo que podemos hacer, los dramaturgos sesudos están en todo su derecho amirarnos por arriba del hombro.

Sin embargo, estoy segura de que la dramaturgia para niños tiene otras posibilidades de llegada a su público, acercándose a sus vivencias y traspasando la superficialidad de las formas de música, color y alegría.

Pero para llegar a los niños profundamente, tenemos que conocerlos profundamente. ¿Es que acaso para escribir teatro para niños tendremos que ponernos a leer inmensos tratados de psicología? Seguramente no es necesario tanto, aunque todo ayuda. Pero no apelo a nuestro intelecto, exclusivamente, si no a nuestra sensibilidad.

Conocer a los niños es simplemente, estar junto a ellos. No sólo cuando es "un niño público", un montón indiferenciado que como cualquier montón acepta, rechaza, ríe o se distrae; sino cuando es un niño individual y único, con sus gustos, y sus miedos, y sus deseos y sus maldades, y sus afectos y su propia y particular manera de comprender este mundo adulto en el que le toca vivir. Es ese niño individual, en ese momento preciso, el que tal vez nos abra un mundo de posibilidades para llevar al teatro. Es ese niño el que despertará en nosotros la necesidad de crear para él una historia que responda sus preguntas, que calme sus Escena de «El nuevo» ansiedades, que acreciente su seguridad o despierte su fantasía. Una historia en la que él pueda verse reflejado.

Una historia que, aunque escrita por un adulto, pueda transmitir las vivencias, sentimientos o experiencias de un niño, de ese niño. ¿Cómo podríamos saber todo esto si no es estando muy cerca de ellos? Porque cuando un adulto escribe para otro adulto puede,

sin ninguna duda, hablar de sus propias vivencias y el público lo comprenderá, en mayor o menor medida. ¿Qué es un autor si no un ser humano común y corriente que transita por los lugares por donde todos transitan y que, para alegría suya y de los demás, tiene la posibilidad y la necesidad de transformar sus experiencias en historias y sus sentimientos en palabras? Transmitirá un mensaje que todos comprenden porque seguramente es lo que todos o muchos también quisieran decir, expresar o vivir. ¿Pero qué sucede cuando el que recibe un mensaje es un niño y el que lo transmite un adulto? ¿Alcanza el remitirnos a las experiencias de nuestra propia infancia, por otro lado ya distorsionadas por el tiempo? Sin duda nues-

tra infancia importa, y tiene un fuerte peso, pero... ¿es suficiente por sí sola? ¿El famoso “niño que todos llevamos adentro”, responde a alguna necesidad del niño actual, de carne y hueso que tenemos sentado frente a nosotros? ¿Es necesario asumir el “infantilismo” cuando trabajamos para niños, o acaso eso nos transforme en adultos patéticos a los cuáles los niños también terminen mirando por sobre el hombro? Debemos romper con la imagen idílica del niño, ya sea interno o externo, y ponernos en contacto con el niño real. Trabajar, escribir para niños, es trazar un círculo que partiendo de nuestra capacidad para escucharlos, pasa por nuestra propia infancia, por nuestro conocimiento, nuestra técnica, nuestros valores y nuestra poesía, y les es devuelto para despertar “su” capacidad de escuchar. En definitiva, escribir para niños es sólo ser un puente para que ellos se escuchan a sí mismos.

Y para ser un buen puente, es necesario conocer el lenguaje adecuado, tener la técnica adecuada, buscar una estética adecuada, para que ese mensaje fluya y no se trabe. Necesitamos ser verdaderos Dramaturgos, así con mayúscula.

Entonces, esta necesidad de unir nuestro oficio de dramaturgos con un profundo conocimiento del niño ¿acaso no exige un esfuerzo? ¿No es sin duda una búsqueda, una especialización, un perfeccionamiento de nuestra actividad? Si esto se diera así en la realidad, ¿no mereceríamos que se nos atiende con respeto por tener un trabajo mucho más exigente y que nos demanda una mayor preparación?

Sin embargo, la dramaturgia para niños y jóvenes está casi siempre excluida de los centros de estudios que preparan profesionales. No existe como materia, no existe como carrera, ni siquiera existe como tema puramente informativo. Aquellos que eligen escribir para niños no tienen otro camino que aprender a los tropezones, de su propia experiencia o de lo que puedan ver a su alrededor. Y es así como, en vez de aprovechar la experiencia ya realizada por otros, los dramaturgos están siempre empezando su propio camino individual, repitiendo los mismos errores que ya

otros han cometido, sin posibilidad de avanzar hacia nuevas propuestas, ni de abandonar el caballito de batalla de los cuentos tradicionales, porque todo tienen que descubrirlo solos.

Es posible que, si tomamos conciencia de nuestras necesidades y carencias, si nosotros mismos nos exigimos una mayor y mejor formación, si asumimos la dificultad de nuestro trabajo, comencemos a buscar y a generar centros de formación, formales o informales, oficiales o no oficiales; pero serios, eso sí.

Es hora de que los dramaturgos de teatro para niños, dejemos que Caperucita viva feliz con su abuela o con el lobo, según los gustos, y nos dediquemos a buscar los mitos de nuestra propia época. Es hora de que abandonemos el facilismo y nos enfrentemos a las dificultades de la tarea que hemos elegido. Es hora de que dejen de mirarnos por arriba del hombro.

Tomado del libro *Pensar en grande para chicos*, CUADERNOS DEL PICADERO 3 – N° 9/Abril 2006, Buenos aires: Instituto Nacional del Teatro

Hablando de **teatro** **para niños**

Por **RUTH MEHL ***

(*)Escritora, periodista, crítica de espectáculos infantiles
para el diario La Nación

Una cita de Ralph Waldo Emerson dice: *"Everybody is ignorant, only in different subjects"*. Cuando se trata del teatro o el espectáculo para los niños, no hay, no puede haber expertos. Y eso nos obliga a reconocer una ignorancia común. Alrededor de este quehacer sólo hay personas con distintos conocimientos y conviene acotar el alcance de autoridad que otorga ese saber. Tal vez por eso se puede decir que una publicación que reúne distintos enfoques y experiencias de profesionales que han abarcado algún aspecto de este género múltiple, es la manera más acertada de acercarnos a este tema, de crear perspectivas y abrir el diálogo.

En lo que a mí respecta, calculé que, en 25 años de cobertura ininterrumpida de los espectáculos infantiles, he visto por lo menos unos 1.500. Es fácil deducir que hubo excelentes, muy buenos, buenos, regulares y malos y que ocurrieron en los más diversos escenarios. Los niños más chicos de las primeras épocas ya tienen 30 años, o más. Las generaciones se han ido sucediendo y cambiando, y también ha cambiado la sociedad, a la que le pasaron muchas cosas. De esa sociedad salimos nosotros: los adultos realizadores y los adultos espectadores.

Con nuestros valores vapuleados, nuestros deshilachados, nuestras cicatrices, pero con alguna clase de esperanza, ya que seguimos poniendo la mirada en los niños. (Digo *nosotros*, porque creo que una pasión común me permite estar cerca de los realizadores en ese momento inicial, cuando nacen los proyectos. Pero, me guste o no, sé muy bien que los caminos se separan, y a veces mucho, cuando es mi turno de hacer mi trabajo. Tengo que sentarme en la platea, olvidarme de los sueños y las intenciones de quienes están en el escenario y detrás del escenario, y decir lo que veo, y lo que siento con lo que veo).

Reconozco una carencia: no puedo estar en la cocina. Pero, dispongo de un privilegio: desde ese lugar muy especial que es la butaca junto a los chicos y los padres, y también desde las conversaciones con los realizadores, he aprendido mucho.

Ésa es la experiencia que puedo compartir, para que dibujemos un borrador, un mapa desde donde tomar algunos elementos que tal vez nos permitan trazar dos o tres líneas de aproximación a este fenómeno que escapa a un análisis absoluto porque tiene que ver con dos misterios: ***el niño y el arte teatral***.

Personalmente siento que lo primero que demanda esta pretensión de reflexionar sobre el tema, es una actitud de completa humildad: un sincero admitir *que no sabemos*.

El Destinatario

El primer problema que aparece, tanto al emprender como al analizar un producto cultural dirigido a los niños, radica en el *desconocimiento del destinatario*: entre los creadores y los receptores existe una distancia insuperable que sólo puede rellenarse parcialmente con el recuerdo de la propia infancia y/o la observación de las generaciones actuales. Y es necesario remarcar lo de *parcialmente*, porque ya hemos dejado la infancia y no podemos regresar a ese país, a menos que un niño nos extienda un pasaporte por un ratito. Necesitamos ser conscientes de que cuando nos referimos al niño espectador, nos manejamos con una suerte de *identikit* armado con recortes muy diversos e incompletos, a veces muy lejanos a la realidad.

El otro territorio mal transitado es el teatro como arte, y la dificultad de definir lo que es teatro para niños.

Aquí hay también prejuicios, falta de acuerdos en lo que se debe, o no debe, lo que se puede o no se puede hacer, qué elementos son imprescindibles, cuáles son los compromisos con el arte y cuáles con la platea, cuáles son las motivaciones, qué condicionamientos pueden aceptarse. Estos dilemas, esta confusión se extiende tanto entre conocedores del género, como entre quienes tienen poder para elegir.

En síntesis, veo dos polos, el niño como espectador y el género teatral, que crean un campo bastante delimitado donde se desenvuelve este fenómeno de características singulares, un lugar donde los adultos buscan comunicarse con los niños, con diversos objetivos aparentes u ocultos, conscientes o inconscientes. En esa especie de territorio, paradójicamente, a la vez tierra santa y tierra de nadie, se pueden observar con respecto a ambos polos de tensión, prejuicios, objetivos y tendencias que involucran a los adultos responsables del producto en alguna de sus etapas.

La honestidad, asunto de cada uno

Hasta qué punto somos conscientes, hasta dónde nos falta la apertura para mirar como nueva cada propuesta, tenemos la honestidad para emprender aquello que proclamamos, la autocrítica para renovarnos, la sensibilidad para escuchar el silencioso reclamo de la infancia, la humildad para seguir estudiando, buscando, tratando y la fuerza para defender lo verdadero, lo bello y lo bueno en tiempos de crisis, de caos y de confusión, es asunto de cada uno.

Como también es asunto de cada uno la motivación, a razón para hacer un espectáculo para niños, el verdadero lugar desde donde sale esta creación a la que vamos a invitar a los chicos, *nuestros* chicos.

Porque el mérito, la santidad, la justificación no se envasa en moralejas, cartelitos o frases cantadas en los últimos pasos del musical, reflexiones extemporáneas del protagonista, advertencia del relator, para pasarle una mano de pintura moralista al espectáculo. Se trata de poner las tripas, de jugarse, de encarar cosas en las que se cree y que se comparten desde el código del teatro.

Y no conviene engañarse, a eso nadie puede escapar: los niños siempre se conectan con lo esencial, lo primitivo, lo inconsciente. Esos temores secretos, esas experiencias negadas, si no son reconocidos por el propio creador, encontrarán por sí solas el camino para manifestarse.

El compromiso con el arte

No es suficiente ser honestos con lo que queremos contar, tenerlo claro, tener algo que contar, sino que también es esencial que haya respeto hacia el oficio. A esta altura de la evolución del género, afortunadamente, muchos están de acuerdo en que no es cuestión de *cualquier musiquita, cualquier ropita, cualquier cartón pintado y menos, menos aún, de sa-*

ber actuar más o menos, y resolverlo todo en tres o cuatro ensayos.

Aunque tampoco es solamente cuestión de *pan-talla panorámica, humo, petardos, rayos láser, hama-cas que bajan desde el cielo, títeres que saltan desde el suelo, personajes que vuelan*. No, eso tampoco.

Como tampoco cuentan por sí solos, las caras famosas, las sonrisas carismáticas y los reiterados *gags* y trucos de un actor histriónico, ni siquiera las acrobacias. Lo que hace falta, ya que se invita al chico al teatro, es que se haga TEATRO. Que se le cuente una historia con el lenguaje del teatro. Y a eso se refiere esta publicación.

Variantes en el tiempo

En estas últimas décadas el niño ha ido avanzando en la sociedad en su condición de mercado. Ahora ha alcanzado plenamente la figura de target, y Dios lo libre de las implicaciones y las consecuencias de su protagonismo como consumidor.

Hace unos treinta años, el teatro para chicos era animación con globos y golosinas, o algún cuento clásico representado, con los animales o personajes vistiendo los más lamentables disfraces. A los padres les importaba que sus niños pasaran al escenario e hicieran alguna gracia y fueran aplaudidos.

Eso se llamaba participación. Enrique Pinti y Hugo Midón fueron al principio severamente *críticos por introducir el musical en el teatro para niños*. Después vinieron grupos como *Catarsis, La Galera Encantada, Asomados y Escondidos, El Triángulo*, con el énfasis en el juego y la mirada hacia los temas propios de la infancia. Los códigos teatrales servían en algunos casos para pasar información o formación. Los espectáculos eran didácticos. La aprobación de la escuela importaba. Nítidos, prolijos, cuidados, con más o menos despliegue, un argumento muy simple, y buen trabajo corporal, invitaban a los chicos a pasar un rato agradable con un cuidadoso y respetuoso acercamiento a su mundo más íntimo. Tan cuidado a

veces que el tema se diluía en un leve roce. Sin embargo, paralelamente otras propuestas mantenían la tendencia al juego, la diversión, el humor, conectados con la música.

Cuando la TV descubrió este *target* en el teatro, aparecieron, en vacaciones de invierno, las grandes producciones, deslumbrantes, de gran impacto y casi siempre, vacías de contenido. Esto se contagió, jun to a la moda de poner caras conocidas por la TV en los elencos, para atraer al público, para vender. La oscilación del péndulo llevó después a un término medio más sano. Podría decirse que, actualmente, se puede apreciar un crecimiento, una buena síntesis entre lo esencial a comunicar, y lo esencial del arte comunicador. De alguna manera los buenos ejemplos han influido a las distintas partes. También ocurre ahora, que se reconoce la presencia del adulto como parte de la platea. Hay más guiños para los papás, a veces un discurso en dos niveles. Esto es bueno, si está bien dosificado, porque al niño le hace bien que su compañero adulto esté contento. Lo que reclama un cuidadoso equilibrio, para que el centro de atención, el hilo conductor, siga conectado al niño.

Otro aspecto para observar en los últimos tiempos, es una mayor libertad para abordar con los chicos temas que antes eran tabú. Esto es interesante, y a la vez delicado, y está amenazado por peligrosas trampas. El adulto creador no debiera, por ejemplo, largar la bomba y salir corriendo. Lo que sí puede hacer es comprender el problema, aprender a mirarlo, y buscar su propia respuesta, y desde el espectáculo, darle al espectador las herramientas para que elabore las suyas. Otra salida fácil, cobarde, es minimizar o trivializar el problema. Después de plantearlo, situaciones humorísticas, disculpas fácilmente aceptadas, reconciliaciones sobre abismos dolorosos, significan, a mi entender, una estafa moral. El riesgo más frecuente es enredarse en el tema y no poder salir: al rechazar una solución, (porque no haya ninguna fácil) se suspende el relato en una especie de final abierto, y lo que preocupa es que no se aporten elementos para que el niño lo elabore. El niño ocupa el lugar

de víctima, con respecto a las situaciones que la vida le plantea, originadas por el mundo del adulto: enfermedad, muerte, separación de los padres, violencia, maltrato, discriminación, pobreza, hambre, discapacidad, guerra, desastres ecológicos, exilio, etcétera, son todas consecuencias de conductas adultas que él no puede manejar. En un espectáculo que le está dedicado, si esas situaciones se plantean, alguien (el o los héroes) debe mostrar cómo se va a entender con el problema

Iniciación

En nuestro país el teatro para chicos es muy importante y se merece atención porque la cartelera es muy abundante, casi la más extensa del mundo, y como hecho cultural destinado a las nuevas generaciones, *funciona como un rito de iniciación*. O sea, guste o no, es parte de los modos en que una sociedad moderna comparte sus valores con las generaciones más jóvenes.

Obviamente, en una sociedad compleja como Buenos Aires siglo XXI, hay muchas facetas, buenas y malas que, para perdurar y seguir produciendo sus seguidores, requieren la iniciación de los jóvenes. Nadie que encare un producto cultural para los niños puede declararse inocente. Debe preguntarse, por el contrario, *a qué cosas incorpora, en qué cosas inicia* a los niños, mediante su espectáculo. Debe preguntarse cómo los deja, cómo los manda a casa. Por ejemplo: violencia o armonía, libertad o sometimiento, cuestionamiento o conductas masivas, elección o consumismo, egoísmo o generosidad, responsabilidad o impotencia, dignidad o servilismo, compromiso o indiferencia. Estos valores se los presentarán sus héroes, si los encuentra, pero estarán sobre el escenario, por comisión o por omisión.

Héroes

En estos tiempos, nuestra sociedad está muy pobre, muy vacía de héroes. Los niños (y nosotros tam-

bién) necesitan alguien en quien confiar, a quien seguir, aunque sea en sus fantasías. De alguna manera, ellos encarnan este tránsito por un mundo lleno de peligros y demonios que es la vida cotidiana. Pero, si los sabemos con debilidades pero elegidos, renuentes pero obedientes y comprometidos, débiles y frágiles pero a la vez dotados, llevando solitarios la carga de su misión, pero acompañados por ángeles de todo tipo, valientes en sus temores, sencillos en sus decisiones; si conocemos su historia desde una mirada tierna y con humor, vamos a querer ir con ellos, y vamos a pensar que nuestro camino se asemeja. De modo que vamos a disfrutar de sus triunfos pequeños y grandes y vamos a confiar en que nosotros también podremos, o sea, encontraremos nuestra esperanza. Personalmente, he encontrado algunos de ellos, tanto héroes como antihéroes que me han dejado salir de la función más cómoda con mi vida, sonriendo, con esperanza, en los personajes grandes y chiquitos que captaron mi emoción. Nombrar algunos sería injusto porque habría omisiones, pero lo importante es decir que nuestro teatro para chicos ha sido capaz de crear personajes que acompañan a sus espectadores más allá de las funciones. Y no solamente los héroes: también historias y su manera de contarlas. Personalmente he salido renovada y consolada desde la emoción por la belleza, el oficio, la técnica, esa magia que se logra cuando todo está bien trabajado y equilibrado, cuando el espectáculo es algo completo. Siento que allí está el “ser o no ser” de este tema: en la entrega inteligente e informada.

Deslumbramiento o iluminación

Es posible que siempre haya sido así con el arte, una diferencia entre lo estruendoso y lo recoleto.

Hay cosas que para decirse necesitan de su tiempo, su silencio, si no, no se pueden escuchar, como el silbo silencioso de Dios en el desfiladero, o el llanto del bebé recién nacido, o el rumor de las hojas de los árboles. Y los niños y el teatro son parte de eso, aunque algunos hayan sido obligados a olvidarlo.

Hay cosas que para ser dichas y escuchadas necesitan de un clima de intimidad. Y por eso mismo es importante que los chicos no dejen de tener esos climas, que los adultos creadores no pierdan las ganas y las energías para dárselos.

Aquí interviene, es mi convicción, la responsabilidad de las generaciones mayores, de los que tienen poder o capacidad para decidir, o para influir desde algún espacio. Ningún adulto pensante tiene derecho a «lavarse las manos». *Por comisión o por omisión, somos responsables de las mentes, de los caminos dentro de los cuales los niños nuestros, estos de ahora, tienen que elegir y transitar sus vidas.*

Un aporte como el de esta publicación, en la que los responsables y conocedores de las distintas áreas del teatro para niños comparten su experiencia, demuestra que al quehacer se lo toma en serio y que la búsqueda, que en realidad, no debe acabar nunca, sigue, también en serio.

Tomado del libro *Pensar en grande para chicos*, CUADERNOS DEL PICADERO
3 – N° 9/Abril 2006, Buenos aires: Instituto
Nacional del Teatro

¿Qué es la niñez para la **dramaturgia**?

Armando Carías

Ponencia para un encuentro convocado por la Dirección para la Infancia y la Juventud del el Ministerio de Cultura de Bogotá - Colombia

¿Qué es la niñez para la dramaturgia? es la pregunta formulada como reto reflexivo para quienes desde la hoja en blanco, nos hacemos a diario otra pregunta igualmente necesaria ¿Qué es la niñez para la dramaturgia?

Invitado por el Ministerio de la Cultura de Colombia, asistí a Bogotá, en el año 1997, al Encuentro Internacional de Escritores, como ponente en el foro convocado sobre la base de la interrogante “¿Qué es la niñez para la dramaturgia?” La revisión de dicha intervención y la vigencia de los puntos de vista expuestos en esa oportunidad, me permiten ahora, con pequeños retoques que lo ubican en el contexto de un país en Revolución, compartir nuevamente mis opiniones sobre el tema.

A todos nos ha tocado, sentados ante la sofisticada computadora, la nostálgica Underwood o con el insustituible lápiz, enfrentarnos a ese público que intuimos interesado y dispuesto a prestarnos sus sentidos durante sesenta minutos para ver, escuchar y sentir una historia que todavía no lo es, y que para serlo exige respuestas acerca de ese niño imaginario que espera en la sala.

¿Qué edad tiene?, ¿Dónde vive?, ¿Qué grado estudia?, ¿comió hoy?, ¿vive con sus padres?, ¿ha ido al teatro?, ¿tiene hermanos?, ¿sabe leer?, ¿trabaja?, ¿juega?, ¿sueña?

¿Qué es la niñez para los dramaturgos que escribimos para niños?, ¿Cuáles son nuestros parámetros de aproximación al concepto de infancia?, ¿que es una niña?

Genero rezagado

Creo, que la dramaturgia infantil como género literario se encuentra bastante a la zaga de otras expresiones dirigidas a niños y niñas, como el cuento y la poesía, por ejemplo.

Por razones probablemente atribuibles a la influencia determinante de los llamados cuentos de hadas o cuentos maravillosos, la gran mayoría de las obras de teatro dirigidas al público infantil orientan su discurso dramático hacia el territorio fantástico, como punto casi exclusivo de encuentro con el niño.

Dicho de otra manera, cruda y antipática, el teatro infantil está enfermo de fantasía, un mal del cual otros géneros literarios destinados a la infancia ya se han curado.

Consciente estoy de que una afirmación como ésta no se hace sin correr el riesgo de sufrir el maleficio de alguna bruja, o las travesuras de un gnomo, criaturas con todo el derecho a sentirse ofendidas por mis opiniones, las cuales repito, son solo productos de mi experiencia como escritor, director y actor de teatro para niños.

Como espectador de teatro infantil, que también lo soy, no solo por mi oficio sino por mis hijos, ya he perdido la cuenta de los duendes, hadas, ogros, brujas, trastos, enanos, gigantes, caballos alados, sapos y animalitos del bosque en general, que suelen protagonizar buena parte de nuestros domingos teatrales. Todo un batallón de seres mágicos, tanto nobles como perversos, surgen de cada rincón del escenario conformando un singular catálogo teatral del cual no se escapan, por cierto, también los objetos: mesas que hablan, sillas que caminan, camas que bailan y hasta un reloj que fumaba pipa me ha tocado ver en una escena.

Comprendan mi angustia: soy padre de una niña a la que le encanta el teatro, mi esposa y mis otros dos niños son empedernidos espectadores de teatro infantil, lo mismo que yo. En la casa no se habla de otra cosa que de teatro, mi trabajo es hacer teatro, y los fines de semana, todos vamos al teatro. Eso significa que yo debo convivir 24 horas al día, todos los días de la semana, con ese ejército de personajes que no hacen otra cosa que volar dentro de mi casa, regar polvo de estrellas en el más mínimo rincón y corretearse los unos a los otros desordenándolo todo.

¿Qué le sucede al teatro infantil, que solo se alimentan de fantasía, para satisfacer su voracidad de historias? ¿es que acaso la vida es solo hechizos y encantamientos, magia, sortilegio y polvitos paran pampán? ¿es que la realidad es menos teatral que la fantasía? ¿Dónde están los grandes temas y los personajes del teatro infantil de nuestro tiempo?

En este sentido es que digo que el cuento para niños superó la etapa animista y lo mágico-moralista, para tomar aspectos cotidianos, asociados al niño de

hoy, ese niño bombardeado por la información, y en la mayoría de los casos, alienado por ella.

Problemas como la salud, la educación y la pobreza extrema, han convertido a los niños en los protagonistas de un siglo que ha comenzado difícil. Si convenimos en que el teatro es el reflejo de la sociedad en la cual se produce, conviene entonces preguntarse ¿Qué tipo de teatro estamos haciendo para es niño que ya se asoma a la segunda década del siglo XXI?

Es necesario que quienes escribimos y producimos teatro infantil elaboremos obras en las cuales nuestros niños niñas puedan reconocerse, con personajes con los cuales ellos se identifiquen y proyecten conductas asertivas. Considero indispensable darle unas vacaciones muy largas a todo es repertorio asociado a la cuentística tradicional infantil y seguir el ejemplo de esos narradores y poetas que hoy transitan el camino de la innovación, tocando con creatividad temas como la disolución de la familia, el divorcio, la muerte, el exilio, la corrupción, el racismo, la lucha de clases y tantos otros posibles y fácilmente localizables con solo abrir las páginas del diario.

¡Abajo la fantasía,
arriba la realidad!

Este podría ser el eslogan de esta gran cruzada destinada a reivindicar la vida como la mejor manera de defender nuestro derecho a soñar.

Quiero complementar lo anterior con algunas observaciones:

Primero aclarar que este punto de vista no niega el uso de la fantasía, la cual puede ser un puente maravilloso para llegar a ese objetivo que es, abrirle una ventana del mundo al niño.

No pienso que hay que hacer un teatro infantil “de la amargura”, creo que el niño debe ser reivindicado en su derecho a soñar, pero también creo que hemos abusado de la fantasía por la fantasía.

Quiero citar a dos españoles muy prestigiosos del teatro para la niñez: Luis Mantilla y Carlos Herranz, quienes señalan que el juego dramático parte de la observación de la realidad circundante, y en ella también están los referentes de ficción.

“El profesor –se refieren al teatro en la escuela– ingenuamente suele afirmar que el niño no tiene problemas para actuar, ya que tiene más fantasía y creatividad que el adulto”.

El planteamiento, afirman, es ingenuo, se sustenta en la idealización de la infancia, en el tópico consagrado de que el niño se dirige con total virginidad a a todo fenómeno. No tiene ningún sentido preguntarse si el niño tiene más o menos fantasía que el adulto, porque no tiene sentido considerar la fantasía como una facultad exclusiva de la infancia.

Así mismo, como lo dicen Luis Mantilla y Carlos Herranz, no tiene sentido hablar de la creatividad, la imaginación como rasgos específicos de la niñez, así como tampoco el pensamiento formal es solo de los adultos.

Sin embargo, en otra edición que por coincidencia también nos llega de España, Roman Mayu dice: “No solo la fantasía puede ser la base de un teatro infantil, la poesía y el sueño son fundamentales, pero también temas e ideas que nacen de la vida cotidiana, la relación social y familiar, las tradiciones populares, o los problemas universales son válidos siempre que eviten lo discursivo artificial.”

Yo me pregunto: ¿desde cuándo no vemos una obra infantil de corte realista en escena?, ¿desde cuándo no vemos a nuestra mamá en escena?, ¿al policía de la esquina, a nuestra maestra, a otros niños o niñas iguales a nosotros, a gente de carne y hueso, a la que le suceden cosas similares a las que le pasan a todo el mundo?

Yo creo en ese sentido que habría también que revisar los finales de nuestras obras; existe una tendencia muy marcada a dar finales felices a los niños bajo la argumentación de que “a vendrá el momento

para enfrentarse con la realidad” y de que el teatro debe servir de catalizador de todo esto. Yo no comparto este criterio, pienso que un buen argumento, una buena historia admite perfectamente un final crudo, en el cual el niño no salga con un sabor amargo en la boca, sino que asuma que es una proyección teatral de un hecho con el que está vinculado.

En ese sentido debemos revisar la forma de construir los finales de nuestras obras y tengo algunas opciones para dar al respecto: la primera, trabajar los finales abiertos, no concluir los finales de las obras, sino dejar la posibilidad de que el niño complete es final; la segunda, hacer finales selectivos, mediante los cuales el niño determine la posibilidad de darle un final bien sea por decisión del público o por la forma como se desarrolla el espectáculo, pero no insistir en los finales donde todo es color de rosa y edulcorado, porque creo que poco estamos haciendo para favorecer el sentido crítico de ese niño, que también es importante estimular.

Por ejemplo

Quisiera dar algunos ejemplos concretos para demostrar que hay dramaturgos que comulgan y han puesto en práctica estas ideas. Hace unos años monté la obra “Hasta el domingo”, de la autora argentina María Inés Falcón. El cuento, del cual ella hizo una versión teatral, plantea de una manera ingeniosa y plena de humos el tema de la separación de los padres a los ojos de una niña de siete años. Es una obra poética, asertiva, con un universo amplio en el cual el niño siente, asimila y acepta un hecho duro y real, como es la separación de sus padres. En un todo menos dramático pero igualmente efectivo, está “El miedo asustado”, de Luiz Carlos Neves, en la que se aborda el miedo desde la experiencia cotidiana de un niño, y como enfrentarlo y superarlos. “Capullito de Alhelí” de Armando Holtzer, aborda el tema del desarraigo en un barrio de Caracas -El Valle- arrollado por el progreso y la forma como los vecinos se organizan para enfrentar esta situación; “Viva la caja boba”, de mi autoría y la de Morelba Domínguez, una obra de

revisión crítica sobre la televisión. Encontré en México la puesta en escena de “Viejo el ultimo”, de Perla Schumager, en donde de una manera creativa y con alto vuelo poético de aborda de la discriminación sexual. Son ideas que pueden ayudar a abrirnos un poco el horizonte de las cosas que podemos hacer. Insisto, es una opción que no descarta la magia y la fantasía, lo que no equivale a decir evasión y repetición de formulas estereotipadas.

Estimo que es necesario estimular el surgimiento de una nueva generación de dramaturgos que interpreten a la infancia nacida al calor de la Revolución Bolivariana. Se trata de una tarea que debe incluir talleres, concursos, incorporación del tema en los currículos de estudios teatrales y, sobretudo, de políticas culturales que reconozcan la prioridad absoluta de la infancia, como bien lo señala la Constitución de la Republica Bolivariana de Venezuela.

Tomado del libro ***Dramaturgia para la niñez: ¡Un trabajo mayor!*** Colección Aula Abierta, Bogotá: Ministerio de Cultura – Dirección de la Infancia y la Juventud. Cooperativa Editorial Magisterio 1998

Entrevista



El currículum **no** basta

Entrevista con Armando Carías

Carlota Martínez B

Socióloga, docente, investigadora, escritora
carlotainvest@yahoo.com

El currículum de una persona suele ser como su tarjeta de presentación. A través de éste sabemos unos cuantos datos que dan cuenta de su trayectoria, formación profesional, y de las principales habilidades que lo identifican. Vienen en su mayoría acompañados de una fotografía, normalmente, no muy afortunada. Suelen utilizarse para conseguir trabajo o como presentación en eventos o en algún tipo de publicación. A pesar de lo útiles, los currículos resultan fríos y realmente esquemáticos. Cuando se trata de una leyenda personal como lo es Armando Carías es necesario encontrarlo más allá de los portones, atravesar jardines, viajar en la memoria, reburujar gavetas olvidadas, buscar por los rincones, en fin, recurrir a la memoria que es donde descansan las imágenes, las anécdotas, recuerdos a veces sorprendentes que configuran esa narración única que somos. Armando carías director fundador del Chichón, y de otro buen número de grupos, gerente y promotor del teatro infantil en Venezuela, escritor y periodista es mucho más que un currículum.

CM - Armando la primera que vez que te vi fue en un congreso realizado por la Asociación venezolana de literatura infantil y juvenil (AVELIJ). Si mal no recuerdo era el año 1981. Yo era parte integrante de un taller de literatura impulsado por esa asociación y dirigido por Armando José Sequera, el otro Armando.

AC – Waooooo, me dejas en blanco. No te asociaba con AVELIJ. Estuve allí antes de entrar en la UCV. Porque yo comencé a trabajar con el Grupo El Chichón para el año 1978 Y cinco años antes en 1973 fue el inicio de mi actividad con Los Carricitos y ya yo estaba con AVELIJ.

CM - En ese congreso estaban otros de los integrantes de ese taller. Entre ellos Leoncio Barrios, Estela Murúa, el dramaturgo Oscar Garaycochea, Blanca González, en fin, éramos diez. Incluso publicamos nuestros trabajos en un libro con el apoyo de AVELIJ.

AC – No me digas, Leoncio Barrios, gran y querido profesor de Psicología social en la Escuela de periodismo de la Central. Vinculado con AVELIJ, cierto. Pero, debe haber sido no en el primer congreso sino en el segundo. Imagínate allí estaba Rafael Rivero Oramas, El Tío Nicolás ¿Te acuerdas? Gran divulgador de la tradición oral venezolana y del famoso cuento *Tío Tigre y Tío Conejo*.

CM - Si me acuerdo, tenía un programa de radio ¿No?

AC - Se le conocía por una frase, “mis queridos pitoquitos”. También estaban en ese congreso Jesús Rosas Marcano, Carlos Izquierdo y la propia Ligia Bianchi promotora de AVELIJ. El congreso se realizó en una carpa medio abandonada en la Zona Rental de Venezuela que había regentado Cadavieco y que después se

convirtió en el Teatro Flexible. El segundo fue en una quinta en el Marques que pertenecía a la Sociedad de Ciencias Naturales.

CM – Si allí fue, en el Marqués. A ese me refiero

AC – En el primero, yo estuve de muy bajo perfil. Ya para el segundo, hice una puesta en escena como cierre del evento en el Aula Magna de la UCV.

Los inicios en el teatro

CM – ¿Me dices que para el año 1973 ya estabas trabajando con Los Carricitos? ¿Cómo fue el inicio de tu actividad en el teatro, Armando?

AC – Mira, después de graduarme de bachiller estuve como un año sin estudiar. No sabía qué hacer con mi vida. Era medio hippie y medio ermitaño. Me leía *El Arte de amar* de Erich Fromm, *El lobo Estepario* de Herman Hesse, *Cartas desde la prisión*, de George Jackson y toda la literatura del inconformismo imperante. Casi no salía de mi casa, ni de mi cuarto, el cual empapelé con cartón engomado y le di apariencia de caverna pre-histórica. Tenía una mini teca que se llamaba “The Night Dogs”, usaba pantalones campana y camisas de bacterias. Mi pasticho ideológico era monumental. En una de esas, con mis amigos de los Boy Scouts decido inscribirme en la Escuela Nacional de Teatro que dependía del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), presidido por Alfredo Tarre Murzi, un copeyano ilustrado. Allí audiciono ante un cuerpo profesoral integrado por Gilberto Pinto, Roberto Colmenares, Castillo Arraiz, Alfonso López y Luis Salazar, el director. En esa audición, de todos mis amigos, el único reprobado fui yo. Me pusieron a hacer un monólogo de “Todos eran mis hijos” de Arthur Miller, texto que jamás entendí. Esa ha sido la peor noche de mi vida. Nos fuimos al Parque Los Caobos, mis amigos que habían aprobado y yo a llorar juntos. Al llegar a mi casa, ya tarde, mi mamá me dice que habían llamado de la Escuela, que había sido un error, ¡que yo si había aprobado la audición!

La alegría duró poco, a los meses cerraron la Escuela Nacional de Teatro “por falta de presupuesto” y todos los estudiantes quedamos a la deriva. Pero para esos días, estaba en Venezuela un actor y director cubano llamado Miguel Ponce, con una obra memorable, *Asalto*. Con ella había recorrido varios países y estaba formando un grupo en Venezuela. Allí fuimos a parar muchos de los estudiantes desahuciados por el gobierno copeyano y montamos una obra llamada *Karnaval* de un chileno de nombre Andrés Monreal. Aquello era un desnalgue, todo el mundo desnudo en escena y yo como protagonista mostrando mis partes en la Sala de Conciertos de la UCV, en donde, después de la primera función, las autoridades suspendieron las presentaciones.

CM – Tu lo has dicho “inconformismo imperante” y recién finalizan los años sesenta en Venezuela, la década violenta. En 1971 Rafael Caldera ordena el cierre de la Universidad central de Venezuela también. Y a nivel mundial las transformaciones en todos los órdenes de la cultura occidental acusan las necesarias transformaciones de las instituciones fundamentales de la sociedad: La familia, la escuela, la política, en fin ¿Eras un rebelde Armando?

AC – Me preguntas por mis “rebeliones” y esa respuesta la asocio con mi participación, a partir de los doce años, en el movimiento disidente que en los años 60 fue influenciado por el Poder Joven, la guerrilla y el Mayo francés. Me rebelo contra el escultismo tradicional practicado en la Asociación de Scouts de Venezuela, comandada por los Volmer, los Veluttini, los Zuloaga y otros “apellidos ilustres”. Un día, en una “operación comando” tomamos la sede de los scouts de San Bernardino y de allí nos sacaron a planazos con la policía de la época, Aquello parecía la escena final de “Las fresas de la Amargura”. Para esos días, bajo la influencia y tutoría de un sacerdote salesiano recientemente fallecido — el Padre Alejandro Moreno —, conocí la Teología de la Liberación y supe quien era el Che Guevara. El Padre Moreno era lo que llamábamos “un cura de avanzada”, con pensamiento progresista y una gran vocación de servicio. Dirigía



AC - Junto con cuatro de los integrantes de ese grupo: Alejandro Mutis, Alexis de la Sierra, Miguel Angel Lugo y este servidor, a Ponce, el director, se le ocurrió irse, sin invitación, al Festival de Manizales de ese año 73. En un viaje que iba a durar un fin de semana y que luego de presentarnos en el Festival, se prolongó por seis meses a lo largo siete países de sur y Centro América.

CM - ¿Cómo mochilero Armando?

AC - Mitad pidiendo cola, pasando hambre y durmiendo en taguaras indescritibles y mitad viajando en avión, alojados en buenos hoteles, comiendo sabroso, asistiendo a eventos y presentándonos en salas y en universidades. Pero sobre todo, aprendiendo y viviendo lo que en la escuela que cerraron "por falta de presupuesto" me hubiera llevado años. Esa experiencia, definitivamente, marcó mi decisión de ser artista y de hacer teatro.

De regreso a Venezuela: Inspiradores y maestros

CM - ¿Qué sucede entonces a tu regreso a Venezuela?

AC - Motivado por la experiencia enriquecedora del largo viaje, al llegar, además de estudiar Dirección Teatral y Periodismo, es cuando creo Los Carricitos, mi primer grupo teatral. Convoco a mis amigos de los Boy Scouts: Evelia Castillo, Elías Santana, Antonio Regalado, Félix Machado, Gisela Santana, Wendell Gouveia, y sumo a estudiantes del Centro de Estudios Teatrales y de la Escuela de Comunicación Social: Jaime Barres, Iraima Alujas, Thais Isaac, Guillermo Díaz "Yuma", Tito Rojas, y Blanca Guzmán. Con ellos monto y dirijo mis primeras piezas infantiles: *El Círculo de Tiza*, en versión de Eduardo Barril y *El Mago de Oz*, en adaptación mía. Allí aplico los primeros conocimientos de dirección que voy adquiriendo en el Centro de Estudios Teatrales. Oscar Figueroa, quien junto a Rafael Rodríguez "Rars" considero uno de mis maestros en el teatro infantil, me invita a formar parte del

el Centro Salesiano de Psicología, en Altamira y en su sede nos reuníamos a leer, a debatir y a ver el nacimiento cine latinoamericano. Recuerdo haber visto para esos días *La hora de los hornos*, de Miguel Litín y *Antonio Das Mortes*, de Glauber Rocha. En el antiguo Ateneo de Caracas vi cantar a Víctor Jara "Te recuerdo Amanda" y en el Teatro París, en La Campiña, aplaudí a Atahualpa Yupanqui con "Los ejes de mi carreta". Saca la cuenta, pues.

CM - Entonces en el año 73 después de la experiencia en la Sala de Conciertos de la UCV han quedado ustedes a la deriva. Tengo entendido que llegas al festival de Manizales. Primero haz recorrido otros países. Háblame un poco de esa experiencia tan enriquecedora para ti y que aparentemente definió tu destino vocacional. Incluso en Colombia logran presentarse en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán. ¿De qué manera influye esta experiencia en tu destino vocacional como hombre de teatro?

elenco de *La Princesa Panchita* que estaba montando con el Teatro Tilingo, institución estelarísima de teatro infantil y de títeres en Venezuela, fundada por Clara Rosa Otero. Para esos días, muchos actores y actrices provenientes de Chile, también laboraban allí, por lo que jocosamente en el ambiente teatral le decían “El Chilingo”. Me integro al elenco estable, más como noble aprendiz que como profesional. Allí tuve el privilegio de trabajar con creadores como Elías Martinello, Jesús Maza Fuentes, Pedro Riera, Reynaldo Lancaster, Mirtha Borges, Enrique “Mantequilla” Suárez y Gladys Pacheco. Además de *La Princesa Panchita*, allí actué en *Anacleto Chin Chin*, *El Popol Vuh* y otras obras, hasta que los horarios comenzaron a coincidirme con las funciones de Los Carricitos y tuve que renunciar.

CM - ¿Me dices que Rars fue tu maestro?

AC -A Rafael Rodríguez *Rars*, lo considero uno de mis inspiradores en mis comienzos como director. Admirador como yo era de sus montajes, desde la época de *Los caballitos rebeldes* en el antiguo Ateneo de Caracas, pasando por *La loca ciudad*, *Glu Glu*, *el perro que habla*, *El dragón más grande del mundo* y tantos otros, solía ver sus obras muchas veces. Una de las que más vi, cuando se presentaba con su grupo: El Teatro de Arte Infantil y Juvenil (Taij), fue *La loca ciudad*, que escribió a cuatro manos con Yolanda Tarff, su compañera para aquellos años. Creo que la vi tantas veces que prácticamente me sabía los parlamentos y movimientos de todos los actores.

Sobre el tengo una anécdota: Cierta tarde de domingo, estando yo a la espera para entrar a ver *La loca ciudad* una vez más, Rafael, a quien yo no conocía personalmente, se me acercó y me preguntó si podía ayudarlo. Sucedió que el encargado de la iluminación no había llegado y ya era la hora de comenzar la función. Me preguntó directamente si yo podía hacer las luces ese día. No dudé en decirle que sí, aunque nunca en mi vida había hecho algo semejante. Me llevó a la tramoya del “Alberto de Paz y Mateos” y me puso frente a una inmensa consola de grandes palancas: “estos son los azules, estos los rojos, estos los verdes y estos los blancos”. Y comenzó la función:

“Lo que hacemos entre luces de colores, es para ustedes queridos espectadores...”, arrancó la canción que identificaba al grupo en todos sus espectáculos. Y yo dándole a esas palancas para arriba y para abajo, inventando efectos locos y bautizándome como “luminotécnico” en una obra que me sabía completa. Luego, con el tiempo, no sólo nos hicimos grandes amigos y compartimos experiencias como creadores, sino que tuve la oportunidad de retribuirle parte lo que aprendí de él, al publicar la Antología de la Dramaturgia Infantil Venezolana y colocarlo entre los autores seleccionados con una de sus obras. A Rafael lo guardo entre mis mejores recuerdos como el creador pleno que fue.

CM - ¿Quiénes fueron tus profesores en el Centro de Estudios teatrales de la Dirección de cultura?

AC - Estamos en pleno proceso electoral, elecciones que ganaría Carlos Andrés Pérez para su primer mandato. Muchos artistas y periodistas chilenos se han asilado en Venezuela tras el golpe contra Allende. Varios de ellos, invitados por Herman Lejter, quien dirigía el Teatro Universitario de la UCV, crean el Centro de Estudios Teatrales en la Dirección de Cultura. Allí me inscribo para estudiar dirección. Mis profesores en ese segundo intento de formación académica son Orlando Rodríguez, Oscar Figueroa, Roció Rovira, Hernán Peralta, Trino Rojas (que acababa de llegar de cursar actuación en Inglaterra), Alfredo Chacón y el propio Lejter. ¡Todo un lujo de docentes!

Mención especial quiero hacer de Orlando Rodríguez del que tengo una anécdota digna de contar. Corría el año 1973 y él estaba recién llegado de Chile, los días posteriores al derrocamiento y asesinato de Salvador Allende. El profesor Orlando estaba en el Festival Internacional de Teatro de Bogotá y estando allí, junto con el grupo “Los Mimos de Noisvander”, lo agarró el golpe fuera de su país. Se vino a Venezuela y se refugió en la UCV, en donde junto a Herman Lejter creó el Centro de Estudios Teatrales, en donde daba la materia Dirección Teatral. Y yo me inscribí. Fui su alumno durante un semestre, pues al poco tiempo cerraron esa hermosa iniciativa, de alguna manera





precursora de la Escuela de Artes que se crearía poco después. Con Orlando Rodríguez hice mis primeros ejercicios de dirección y de planta de movimientos, vi rudimentos de teatro circular y, siendo su alumno, estrené mi primer montaje: *El Círculo de Tiza*, en versión para público infantil. Simultáneamente, yo cursaba periodismo y también en esa materia el profesor Orlando me apoyó en algunos trabajos sobre el comic, área que conocía muy bien, pues había estudiado los textos de Dorfman y Mattelart.

Pero el punto central de esta historia es que, años después, al crearse el Instituto Universitario de Teatro (IUDET), se me invita a dictar la materia "Teatro Infantil" y entre los alumnos que se habían inscrito en el "profesor". El sistema semi presencial para sacar la licenciatura, estaba, sí señor, Orlando Rodríguez. Pasaba entonces yo de haber sido su alumno a ser su profesor, experiencia en la que pude confirmar la rigurosidad y disciplina que le había conocido años atrás. Orlando era el primero en llegar y el primero en entregar sus tareas. Se sentaba de primero en la fila, sacaba su cuaderno y tomaba nota de todo lo que yo decía. Cuando me tocó ponerle nota, me sentí orgulloso de evaluar con veinte puntos, no sólo sus conocimientos sobre la materia, sino la lección de humildad que me dio aquel hombre de reconocimiento continental como pedagogo e investigador teatral.

Del ejercicio del periodismo

CM - Armando, aparte de ser un hombre de teatro ¿tú también eres periodista, no?

AC - Si, para esos mismos días, también me inscribo en la Escuela de Periodismo de la UCV, hoy Escuela de Comunicación Social, también con un buen número de docentes llegados de Chile. Todos de marcada tendencia marxista, lo cual, sin duda alguna, influye en mi formación política. De mis estudios de comunicación social guardo especial deferencia hacia profesores que me marcaron: Héctor Mujica, quien me inscribió en la escuela, de su puño y letra; Earle Herrera, tutor de mi tesis de grado; Jesús Rosas Marcano,

Leoncio Barrios, Mercedes Infante, Lenin Molina, Olga de Álvarez. Pero mi gran inspirador en materia periodística fue mi tío Germán Carías quien me regaló mi primer manual de redacción.

CM - ¿Qué lugar ha ocupado el periodismo en la vida de ese hombre de teatro que eres tú, Armando? ¿Cómo ha sido tu ejercicio del periodismo?

AC - Siempre he ejercido el periodismo en paralelo con el teatro. De hecho, no entiendo el uno sin el otro, por eso me considero un "comunicador escénico".

CM - ¿Cómo son tus inicios como periodista?

AC - Siendo aún estudiante estuve como pasante explotado en El Nacional. Allí laboré en el Cuerpo E, una experiencia del llamado "nuevo periodismo" en la que figuraban firmas de gran altura artística e intelectual como Luis Alberto Crespo, Pablo Antillano, Víctor Hugo Irazábal, Margarita D'Amico, Roberto Hernández Montoya, Luís Brito García, Gustavo Tambascio, Rafael Vásquez y muchas otras firmas de prestigio. Y mi tesis de grado se tituló *Análisis de la Información Teatral en el Cuerpo E del Diario El Nacional*, porque era yo, básicamente, quien se encargaba de darle cobertura semanal a esa fuente.

CM - O sea ha habido una estrecha relación entre el ejercicio del periodismo y la cultura en tu vida

AC - Mira, además de la revista Momento en el Bloque De Armas (en la que, por cierto, trabajó García Márquez cuando vivió en Venezuela) y en El Nacional, en tiempos de Miguel Otero Silva, he laborado como periodista en Radio Nacional de Venezuela, El Globo y en casi todas las publicaciones infantiles del país: "La Ventana Mágica", dirigida por Ligia de Bianchi, "Tombo-lín" de Ángela Zago, "El Cohete" de Miyó Vestri-ni, "El Nacional para los niños" conducida por Elizabeth Fuentes y "La Pájara Pinta", dirigida por mi querido profesor Jesús Rosas Marcano. Con El Chichón creamos "El Chichón de Papel", que reseñaba las actividades del grupo y del teatro infantil en general. Era

una revista bellamente diseñada por Manuel González Mago. De hecho se ganó en una ocasión el Premio Municipal de Periodismo.

CM - *Ya que hablamos de periodismo cultural ¿Qué opinión te merece la crítica teatral en Venezuela, Armando?*

AC - En lo particular, creo que la crítica de arte es un ejercicio intelectual más útil para el lector que para el creador. No me imagino a un director o a un dramaturgo cambiando una línea o un movimiento de su obra por hacerle caso a un crítico. Al menos yo nunca lo he hecho ni lo haría. En Venezuela la crítica teatral ha sido y sigue siendo un acto heroico de quienes la ejercen. Te lo digo porque me ha tocado vivir de cerca lo duro que es que los medios de comunicación le concedan un espacio a la cultura y mucho más a quienes reflexionan sobre el hecho teatral. Por eso, más allá de que comparta o no sus opiniones y sus niveles de aproximación al hecho y análisis teatral, reconozco la perseverancia y la mística de quienes insisten en hacer crítica de arte. Entre nosotros, al menos para los de mi generación teatral, los nombres de Rubén Monasterios (el más temido), Leonardo Azparren Giménez (el más refinado), Helena Sassone (la más dogmática), Edgar Moreno Uribe (el más constante), Carlos Herrera (el más cercano al teatro infantil); representan una referencia ineludible al momento de hacer un inventario de la crítica teatral.

Los Carricitos y El Chichón

CM - *A lo largo de tu trayectoria profesional en el teatro, y específicamente en el teatro infantil, te has destacado como un fundador de grupos de teatro*

AC - Por donde he pasado siempre he procurado dejar algo: Comencé con "Los Carricitos", montando obras con los trajes y el maquillaje de mi hermana Alesia y el apoyo de mis amigos, en Funda común cree el "Teatro Infantil de Muñecos", en la CANTV el Grupo "Aló", en el Ateneo de Cumaná el grupo "Caracola", en

la Radio Nacional con los locutores monté "Manuelita, una niña de la Revolución, en la Escuela Naval de Mamo lo hicimos con los cadetes en formación, en el MINCI con "Comunicalle", en UNEARTES estamos formando con los estudiantes el grupo "Tremendura, Teatro y Ternura", en Barrio Nuevo de Chapellín hicimos teatro alfabetizador. No son tantos como "decenas de grupos", pero si unos cuantos intentos por darle curso a mi motivación creadora hacia la infancia. De todos, el más permanente y, sin dudas, el más querido, el Teatro Universitario para Niños "El Chichón", que este 2020 cumple 42 años de fundado

CM - *¿Pero, como fue la experiencia con ese primer grupo de nombre tan sugerente, Los Carricitos?*

AC - Fue mi primer grupo. Tal y como te dije comencé con "Los Carricitos", montando obras con los trajes y el maquillaje de mi hermana Alesia y el apoyo de mis amigos. Con Los Carricitos hicimos cientos de funciones en todo el país, en las precarias condiciones en las que se hacen las cosas cuando se tienen veinte años. Éramos unos Boy Scouts haciendo teatro. Aquello era una excursión permanente y un campamento rodante. Recuerdo que celebramos la función 500 de *El Círculo de Tiza* en el Ateneo de Maracay, con el apoyo de nuestro querido amigo, ya fallecido, Carlos Miranda.

CM - *Armando pero la niña de tus ojos fue el grupo de teatro El Chichón en la UCV.*

AC - Hablar de "El Chichón" para mí que lo fundé en mayo de 1978 y lo dirigí durante 28 años, es hablar de un hijo que creció y que tomó su propio camino sin que yo pueda hacer nada por influir en él.

CM - *¿Pero, cómo se origina, cómo nace ese proyecto que es hoy historia del teatro venezolano?*

AC - El responsable de mi ingreso a la UCV como director del grupo de teatro infantil fue Luis Márquez Páez. Debo destacar que antes de mi llegada ya existía en la Dirección de Cultura el grupo "Cuatro Tablas", dirigido por Eduardo Mancera. Tras su retiro





de la institución universitaria, un día me aborda Márquez Páez en la Escuela de Teatro del maestro Gonzalo Camacho (que casualmente quedaba al lado de la casa de mi mamá, en la Montevideo), y me pregunta: <<¿tú eres Armando Carías?...me hablaron muy bien de tu montaje de *El Mago de Oz*... ¿quieres trabajar en la universidad?>>. Yo trabajaba como redactor en la revista Momento, del *Bloque de Armas*, en donde hacía mis pininos como periodista, pues aún era estudiante. Al día siguiente me estaba entrevistando con el doctor Elio Gómez Grillo que era Director de Cultura y a la semana ya había renunciado a la revista y me encontraba limpiando el sótano asignado como local de ensayo y trabajo, un maravilloso espacio ubicado en los sótanos del Aula Magna. Conmigo, desde esos inicios, estuvo Edgar Paredes, "Juanacho", quien sería mi asistente durante todos los años posteriores y quien, tras mi jubilación, quedó como director.

CM - ¿Qué te dio el Chichón a ti, Armando? ¿De qué manera influyó tu pertenecía a la UCV en la configuración y consolidación de esa experiencia tan importante?

AC - El Chichón y la UCV me lo dieron todo: formación, experiencia, amigos y hasta una familia. Conocí a mi esposa, con quien este año cumplo 38 años de casado, en mi grupo. Ella era estudiante de Artes y actriz de El Chichón. Actualmente es Licenciada en Artes mención Promoción Cultural y maestra de Teatro de Sombras. De mis tres hijos, dos son ucevistas: Ailím es médico pediatra, Ezequiel es Licenciado en Artes mención Audiovisual. Amelie, la menor, estudia en UNEARTES.

CM - ¿Cuántos años fuiste director de El Chichón? Tengo entendido que te jubilaste de la UCV y allí cesaron tus funciones con el grupo ¿Como fue esa experiencia de tener que renunciar a algo a lo que estuviste tan estrechamente vinculado? ¿Qué te planteaste después?

AC - Me jubilé de la UCV por decisión propia en el año 2006, a conciencia de lo que podría sucederle a El Chichón en una institución tomada por la más

reaccionaria derecha y sin el soporte y el apoyo que yo, afortunadamente, tuve. Mi plan era irme a vivir a San Diego de los Altos, en donde había comprado una casa con mi liquidación como trabajador. No contaba con que Helena Salcedo me iba a llamar para ofrecerme la dirección del canal juvenil de Radio Nacional de Venezuela, "Activa", el cual me tocó fundar en el mes de mayo de ese año con un espectáculo muy teatral en el Teresa Carreño, al cual invité, por cierto, al Orfeón Universitario y por supuesto al Chichón, con el ingenioso personaje que creamos, junto a Balbi Cañas y Ana Karina Roque, para el espectáculo "Chichón y su Banda"

CM - ¿Pero El Chichón no ha cesado sus labores, Armando?

AC - En la actualidad lo dirige Dewis Durán, quien ingresó como actor del grupo en el año 1988. Pero, debo decir que El Chichón actual no se parece a mí, ni hace el teatro que hizo mientras yo estuve al frente de él, por las razones que sea. Expreso esto sin ánimo de crítica, sino siendo objetivo. El Chichón actual no golpea ¡Duro y a la Cabeza!

CM - Te has destacado como gerente y director, ¿Qué predomina en Armando, el dramaturgo, el gerente o el director? ¿O son etapas de la vida y de tu trayectoria?

AC - En el teatro venezolano, difícilmente hay alguien que pueda decir que es una sola cosa. Yo recuerdo haber escuchado decir a Isaac Chocrón que en los inicios de El Nuevo Grupo a él le tocaba hasta barrer el escenario. Cuando a José Ignacio Cabrujas le dieron el teatro de la Casa Sindical en El Paraíso para que lo programara, lo primero que hizo fue mandar a reparar las goteras. Germán Ramos, director del grupo de teatro infantil que tiene el nombre más largo del mundo, "Porque un día salga el sol sin nubes que lo oscurezcan", suele decir que los titiriteros, diestros en el arte de reciclar y en transformar basura en decorados y muñecos, son los mejores gerentes que existen porque producen obras sin un centavo, sólo con su ingenio. Algo parecido podría decir de mi expe-

riencia teatral: ¿qué director no es gerente, publicista, promotor y lo que sea de su obra? Yo hasta en el diseño del programa de mano (cuando había programas de mano) me meto. Lo malo es cuando el gerente se come al creador, cuando lo anula y lo transforma en un ejecutivo o, peor aún, cuando lo convierte en un burócrata. Siempre he pensado que un director teatral es también un promotor y así lo he asumido. .

Acerca de la dramaturgia infantil

CM - la revista THEATRON consciente de su papel de estimular el estudio y la reflexión, inspirar la actividad creativa, e investigativa, difundir conocimientos en torno a temas y personajes del teatro venezolano, y crear un espacio de conservación y rescate de su memoria para las nuevas generaciones, se ha propuesto para este número 29 de su publicación, como bien sabes, abrir un espacio dedicado a la dramaturgia para niños y jóvenes a través del intercambio plural de ideas y visiones de nuestros colaboradores participante ¿A partir de tu experiencia, cuál crees tú que es la principal dificultad o las dificultades que enfrenta un dramaturgo a la hora de escribir para niños? ¿Cualquier dramaturgo puede escribir para niños?

AC - Con el Teatro Infantil Nacional (TIN) junto a Carmelo Castro, Juan Carlos Azuaje, José León y Dagoberto González, creamos el proyecto "Todos para Uno", en el que le solicitamos a cinco dramaturgos reconocidos la escritura de obras para público infantil. Rodolfo Santana escribió *La guerra de Tío Tigre y Tío Conejo*, José Antonio Rial escribió *La Cenicienta en Palacio*, Elio Palencia lo hizo con *Sintonía o hay un extraño en casa*, Romano Rodríguez escribió *Buscando a Dodó* y Carlos Sánchez Delgado *Pasa que no pasa pasando*. De esa experiencia quedó una publicación que da testimonio de un hecho inédito en el teatro venezolano y que da respuesta a tu pregunta: para escribir teatro infantil es necesario, antes que todo, técnica dramática, saber contar una historia, conocer de

la construcción de personajes y desarrollar conflictos de interés para ese público inquieto e impredecible.

CM - ¿Pero, cómo aproximarnos al universo de la niñez, a sus motivaciones e intereses?

AC - Allí surge el segundo escollo. Es necesario, imprescindible diría, tener conocimiento de "las infancias" referidas por el investigador mexicano Bonfil Batalla. ¿Para qué niño o niña escribimos? ¿Son iguales todos los niños? ¿La infancia es un artículo producido en serie? El mayor error de quienes escribimos para niños, sea teatro, cuento, poesía o cualquier género literario, es pretender unificar a la infancia y meterla en un solo molde, como si un niño clase alta tuviera los mismos referentes que el niño del barrio, o uno de seis años fuera igual que uno de diez y que a uno de Caracas le interesaran las mismas cosas que al que vive en Ciudad Bolívar. Las expectativas, los gustos y las experiencias de un niño en base a situaciones asociadas con su pertenencia social, edad y ubicación geográfica, modelan su comportamiento como espectador. A mis alumnos siempre les inculco el hábito de vincularse con grupos de niños y de niñas, ir a las escuelas, hablar y compartir con los infantes de su comunidad, contarles cuentos y jugar con ellos. Es difícil hacer teatro para niños y niñas si no se les ama y se les conoce. Por eso la mayor parte de las obras de teatro que se escriben para público infantil se construyen sobre situaciones y personajes estereotipados, en las que los malos son muy malos y los buenos son casi pendejos. También, por eso mismo, se abusa de la fantasía en las obras que se escriben pensando que la infancia sólo es magia y "polvitos de paran pan pán". Eso lo dije en un encuentro de dramaturgos en Bogotá y casi me linchan por pedir el destierro de tanta bruja maligna y tanta princesa encantada en las obras que se le ofertan a la niñez. En conclusión: cualquier dramaturgo con oficio en el arte de desarrollar buenas historias, con sensibilidad hacia la niñez y conocimiento de la naturaleza y estadios de la infancia, podría, con de esfuerzo y creatividad, escribir obras de teatro que seduzcan a ese público tan postergado.

CM - ¿Qué dramaturgos te parecen a ti un buen punto de referencia en la actualidad? ¿Qué destacarías en ese sentido?

AC - De los dramaturgos dedicados al teatro infantil, que conozco y he leído y, en algunos casos, llevado a escena, destaco la obra de Luis Matilla, en España, Suzzane Lebeau, en Canadá, Perla Sechumager (fallecida), en México y María Inés Falconi, en Argentina. En Venezuela creo que en la actualidad Karin Valecillos está haciendo cosas muy interesantes, para lo cual la ha ayudado mucho su experiencia docente. Desde España, nuestros amigos y ex -chichones, Rubén Martínez e Irma Borges hacen lo propio, con gran habilidad para tocar temas actuales.

CM - ¿Hay realmente una dramaturgia para el niño de hoy día? ¿Cual crees tú que es la diferencia entre el público de antes y el público de ahora?

AC - Evitaré responder esas preguntas recurriendo al clásico “todo tiempo pasado fue mejor”, muletilla que generalmente descalifica todo aquello que no hemos hecho nosotros, protagonistas de ese “pasado” que pretensiosamente creemos que siempre fue mil veces mejor que los tiempos actuales. No es así. Con El Chichón hice teatro para niños y niñas de los años en que todavía la televisión era la dueña de su tiempo. Por eso casi todas las obras que escribí y dirigí en esos años tenían al monstruo audiovisual como testigo y protagonista. Hoy en día, aun cuando la televisión y el discurso audiovisual siguen estando presentes, ya no son ellos el principal objeto de sus preferencias. Sobra decir que internet y las llamadas “redes sociales” acaparan su atención y sus afectos. Sin embargo, la cultura dominante del entretenimiento sigue siendo la rectora de los contenidos que ellos consumen y con ella, los antivalores que privan en el capitalismo, entre estos, el del individualismo, lo cual explica que nuestros hijos e hijas privilegien el estar “conectados con el mundo” a través de una tableta o de su celular,

a invertir su tiempo hablando con sus padres o sus hermanos, cara a cara.

CM - ¿Entonces no hay alternativas?

AC - Pienso, sí, que pese a ello, todo niño y toda niña agradecen ese cuento que se les narra viéndoles a los ojos y haciendo de la palabra amorosa motivo de encuentro.

CM - ¿Pero, hay realmente una dramaturgia para el niño de hoy día?

AC - Debo confesar que, de un tiempo a esta parte, he dejado de ir a ver obras de teatro infantil. Creo que ese achaque nos da a los creadores después de cierta edad. Confío que una nueva generación de dramaturgos para la niñez se esté gestando en las unidades curriculares que dictan César Rojas y Rodolfo Porras en UNEARTE.

Un esfuerzo editorial: 40 autores en busca de un niño

CM - El libro 40 autores en busca de un niño fue un esfuerzo editorial realmente encomiable Armando. Quisiera que hablaras un poco de esta experiencia ¿Cómo surge? ¿Qué te deja en las alforjas el haber sido el motor de este esfuerzo y cuáles son los hallazgos?

AC - 40 autores en busca de un niño fue un sueño que tuve en las alforjas desde el momento en que al ser jurado de muchos concursos de dramaturgia infantil dentro y fuera del país, fui acumulando una gran cantidad de textos teatrales que amenazaban con quedarse dormidos en mis archivos. En “El Chichón”, entre muchas otras cosas, con Morelba Domínguez creamos el Centro de Documentación del Teatro Infantil (que no se si aún funciona y presta servicios). Allí, además de obras de teatro, dejamos infinidad de escritos y ensayos sobre el tema. Muchos grupos y directores se acercaban en busca de textos para llevar a escena. Un día, llegó a mis manos “Orquídeas Azules”, de Lucila Palacios, probablemente la prime-

ra obra escrita en Venezuela, con rasgos cercanos a lo que hoy entendemos y asumimos como teatro infantil, entonces, me planteé el objetivo de hacer una selección de los textos más representativos del teatro escritos para la infancia por autores venezolanos. El criterio no fue escoger “las mejores obras” o las que más me gustaran a mí, sino las que, a mi juicio, mejor representaban las variadas tendencias del lapso seleccionado.

CM - ¿De que manera ha trascendido este esfuerzo?

AC - Hoy en día, gracias a una muy efectiva estrategia de distribución realizada por el FIDES que fue el que lo editó, se ha difundido en bibliotecas públicas y escuelas - yo, por mi parte, lo entregué directamente a grupos y creadores -. Esa Antología ha servido para que, dentro y fuera del país, se estén escenificando muchos de esos textos, entre los que figuran obras de “consagrados” como José Ignacio Cabrujas, Arturo Usler Pietri y Elizabeth Schón, al lado de Karin Valecillos, Jaime Barres y Rubén Martínez, por mencionar a tres de los más sobresalientes de la década que cierra la antología.

CM - ¿Pero, crees tú que se lee teatro infantil en Venezuela?

AC - Uno de los pecados que hemos cometido los creadores de teatro es repetir la falsa conseja de que el teatro sólo existe cuando es representado, desestimando el hecho de que un texto teatral es, antes que escena, literatura, y por lo tanto teatro para leer. Se puede disfrutar de la lectura de una obra de teatro, tanto como se hace con un cuento, una novela o con la poesía. La repetición de que el teatro sólo existe cuando se da la representación escénica, se ha traducido en que el género literario que menos se publica es el teatral, porque, ¿para qué editar obras que sólo van a leer actores y directores? Felizmente Aquiles Nazoa incluyó el teatro para ser leído (y también representado) en su vasta obra y es hoy por hoy uno de los autores más conocidos entre las nuevas generaciones, más por el impulso de los maestros que lo incluyen en sus

actos culturales, que por una política de promoción del teatro para leer. Velia Bosch es otra autora que difundió y escribió mucho teatro para ser leído y, como consecuencia, representado sobretodo en la escuela.

CM - ¿Cómo sientes la situación de la dramaturgia infantil en nuestro país?

AC - Opinar sobre la escritura actual de obras de teatro infantil sería una temeridad. Lo que sí he notado es que los concursos y estímulos a la dramaturgia infantil prácticamente no existen. En una época hubo en Venezuela hasta cinco premios a la escritura de obras para niños: el “Aquiles Nazoa” que promovía la Fundación José Angel Lamas, el de La Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro, Aveprote, el “David Colina” que creamos en “El Chichón” en homenaje a nuestro compañero fallecido en la Tragedia del Orinoco, el “Clara Rosa Otero” promovido por el Tilingo y el de dramaturgia ambiental del Instituto Municipal del Aseo Urbano. De todos esos galardones, en diversos momentos me tocó ser jurado y en algunos, incluso, el premio incluía un taller de dramaturgia para el ganador. Todo ello, sin contar los premios y reconocimientos a la dramaturgia que daba el Teatro Infantil Nacional con el Premio TIN y el Concejo Municipal con reconocimientos premio anuales.

Armando en la actualidad

CM - ¿Qué hace Armando en la actualidad?

AC - Trabajo en la reposición de “Cajita de Arayanes”, pieza de Lutecia Adams y de Alecia Castillo a la que considero un clásico del teatro infantil venezolano.

CM - La recuerdo con especial agrado

AC - Esta será la quinta reposición. En esta ocasión sería con el elenco de la Compañía Nacional de Teatro y la coproducción del Teatro Universitario para Niños “El Chichón”, con el cual la estrené en el año 1988. Por otra parte, estoy a la espera de la confirmación por parte de la Embajada de Venezuela en Cuba



para ir a dirigir, con actores cubanos, mi pieza *Huguito, la infancia de un niño eterno*. Semanalmente escribo dos columnas periodísticas, una humorística en “El Especulador Precoz” y la pagina “Ciudad Infantil”, ambas en el semanario “Ciudad Caracas”. Fundé y dirijo desde hace siete años el Colectivo Artístico Comunicacional “Comunicalle”, perteneciente al Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información. Es un medio de comunicación alternativo y artesanal. Llevo a mi hija menor a la universidad, salgo al cine y leo. Atiendo, junto a mis hermanos, a mi madre que tiene 92 años y sigue viviendo en la misma casa de mi infancia. Comparto con mi familia y de vez en cuando cocino. Pertenezco el Estado Mayor de la Cultura y al Movimiento Periodismo Necesario, el cual presido. Doy clases en Unearte y dicto talleres en la Escuela de Comunicación Popular “Yanira Albornoz”, de la Alcaldía de Caracas. Y estoy recopilando todas las cosas que he escrito para publicar el segundo tomo de Chichones en mi cabeza.

CM - Actualmente eres profesor en la UNEARTE ¿Qué materia das? ¿Son suficientes los esfuerzos

que se hacen a nivel de la docencia a favor de la formación de profesionales en el área del teatro infantil? ¿Qué falta? ¿Están haciéndose o se han hecho esfuerzos para la formación de dramaturgos en esta área?

AC - El tema de la docencia me apasiona y actualmente está entre mis prioridades como creador consciente de la responsabilidad que tenemos en la formación de las próximas generaciones de actores y actrices especializados en teatro para la infancia. En La Universidad Nacional Experimental de las Artes, desde hace cinco años dicto la unidad curricular



“Actuación para Teatro Infantil”, en la cual aplico la metodología aprendida y puesta en práctica a lo largo de este casi medio siglo que tengo haciendo teatro infantil. Se trata de la “Poética del actor en el teatro infantil”, basada en tres principios fundamentales inherentes al público al cual nos dirigimos: Improvisación creativa, Comunicación afectiva y Participación controlada. Sobre esta poética, la cual formulé en el Primer Encuentro de Enseñanza Artística, en La Habana, se han hecho trabajos de grado y he dictado talleres en Colombia, Argentina, México, Santo Domingo y España. Lo deseable y así se lo he expresado a quienes han sido rectores de UNEARTES, es darle categoría de mención y especialidad a todo lo relacionado con el teatro infantil, desde el diseño, la dirección y la actuación, hasta, por supuesto, a la dramaturgia para la infancia. Ese debe ser el objetivo. También he dictado la materia Teatro Infantil en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad José María Vargas, a las estudiantes de pedagogía.

Más allá de los portones

CM - Armando Carías, como parte de la presentación de esta entrevista al principio dije que a personas como tu era necesario encontrarlas más allá de los portones, atravesar jardines, viajar en la memoria, reburujar gavetas olvidadas, recurrir a la memoria que es donde descansan las imágenes, las anécdotas, recuerdos a veces sorprendentes que configuran la narración única que somos cada uno de nosotros ¿Me dices que tu madre vive aún en la misma casa de tu infancia? ¿Eres caraqueño?. Ya para terminar, por qué no me hablas de ese niño que fuiste.

AC - Nací en Caracas el 13 de junio de 1952. Tengo 67 años. Soy geminiano, cercano a la bipolaridad -se ríe-. En mi partida de nacimiento dice que nací en la parroquia San Agustín y fui presentado por mi padre, Fernando Carías Sisco, de profesión fotógrafo, y por mi madre, María Margarita Canelón de Carías, graduada “suma cum laude” en “oficios del hogar”. De mi in-

fancia, como solía decir Aquiles Nazoa, recuerdo que “fue pobre, pero no triste”. En medio de muchas carencias económicas, mis padres lograron sacar adelante a sus ocho hijos, de los que yo soy el tercero.

CM - ¿Qué te gustaba hacer? ¿Dónde estudiaste?

AC - Fui un niño deportista y excursionista, practiqué el beisbol y creo que fui un short stop “regular tirando a bueno”. Jugué en el equipo de Círculo Militar en la categoría pre-junior y como juvenil en la UCV. También fui “Boy Scout” en el grupo Kenya, en donde adquirí una cierta disciplina militar que me ha sido de gran ayuda en la actividad teatral. Soy enfermizo con la puntualidad. Mis primeros estudios fueron en una modesta escuelita que quedaba en la misma cuadra en donde transcurrió mi infancia, en la avenida Montevideo de Los Caobos. Se llamaba “La Milagrosa” y atendía a los niños del vecindario. Siempre la asocio con una expresión que en alguna ocasión le escuché decir al maestro Luis Beltrán Prieto, cuando una madre le preguntaba cual podría ser la mejor escuela para su hijo, a lo que el “viejo Prieto” de respondió: “señora, la mejor escuela para su hijo, es... la que le quede más cerca de su casa”. Con la maestra Milena aprendí a leer y a escribir. A ella le dediqué mi tesis de grado en la UCV. De allí pasé a la Escuela Nacional “Domingo Faustino Sarmiento”, que también quedaba muy cerca de mi casa, y al pasar a primer año mi mamá me inscribió en el Liceo Andrés Bello, el cual tuve que abandonar al ser reprobado en tercer año pues me rasparon en matemáticas, física y química- ríe-. Con gran esfuerzo mis padres me inscribieron en un colegio privado, el Instituto Atenas, pues en esos tiempos no permitían repetir el año en instituciones públicas. En el “Atenas” me gradué de bachiller !!!EN CIENCIAS!!!

CM - Imagínate tu

AC - Es que como todos mis amigos se habían ido por ciencias, yo también lo hice, más por estar con ellos que por mis auténticos intereses.

CM - No fuiste muy original. Le pasó a muchos

AC - Casi toda mi infancia la viví en la avenida Montevideo, en la parroquia El Recreo. Siempre digo que soy un “sobreviviente de mi niñez”, pues a decir de mi madre era un carajito muy tremendo y a causa de mis diabluras me la pasaba en la Cruz Roja con la cabeza rota. Creo que de allí me viene lo del Chichón.

CM - De qué manera influye tu familia en tu vocación como hombre de teatro

AC - De mis siete hermanos, (uno falleció trágicamente en un accidente automovilístico.), yo soy el único artista, aunque más que artista me gusta decir que soy un comunicador, y allí sí puedo decir que tuve una gran influencia familiar. En la parte artística, por la admiración que siempre sentí hacia ellos, me marcaron mi padre, con su pasión por la fotografía y mi tío, Germán Carías, uno de los más destacados periodistas venezolanos de todos los tiempos. Ambos fueron determinantes en mi decisión de ser artista y periodista. Mi padre era una alquimista de la imagen, experimentaba con productos químicos y colorantes, en tiempos en que para revelar y copiar había que meter las manos en unas grandes cubetas y con unas pinzas ir “modelando” la foto hasta lograr el tono deseado. De esa práctica le quedó un dedo y una uña quemados de por vida. En mi casa tengo montada una gran reproducción de dos metros de alto de una imagen de Chaplin que siendo niño le ayudé a imprimir con esa técnica. Mi hermano Jorge “Nano” Carías y mi hijo Ezequiel, son herederos de esa vocación y esa pasión por la fotografía.

CM - Me dices que tienen un nieto muy hermoso

AC - Tengo un hermoso nieto de año y medio. Se llama Sebastián Andrés y vive en Bogotá con sus padres, Ailím y Gabriel, ambos pediatras.

CM - ¿Ser padre o abuelo crees tú que modifica tu cercanía, vocación o comprensión de la dramaturgia para niños?

AC - Como abuelo apenas me estoy estrenando y a distancia. He ido dos veces a estar con mi nieto y me ha tocado refrescar mis habilidades cambiando



pañales y sacando gases. Tal vez mi esposa, Morelba, deba ser quien responda esta pregunta. Ella prácticamente se ha mudado a Bogotá para apoyar a nuestra hija en este primer año de crianza. En algún momento ambos pensamos en escribir una obra para bebés, algo muy sensorial. Hace algún tiempo, con Taumanova Álvarez, creadora de “Buen Nacer”, tuve la idea de hacer una obra para bebés por nacer, es decir, hablarles a las barrigas de sus mamás y estimularlos en su gestación. Mis actrices de El Chichón, aún muy jóvenes, iban a contarles cuentos y a cantarles. La idea sigue dándome vueltas en la cabeza.

Armando por ahora hemos llegado al final de este encuentro pensado para nuestra juventud sobre todo y en segundo lugar para todos los que puedan estar interesados en escribir para la infancia. Ha sido un agradable e interesante recorrido por la memoria de un ser humano, un país, y una vocación que aun está dando frutos. Deseo que todas esas ideas que aun te siguen dando vueltas en la cabeza se concreticen en nuevas obras, nuevos grupos y sobre todo en nuevas enseñanzas sobre el difícil arte de hacer teatro para nuestros niños.

¡Gracias Armando, gracias por este encuentro!

Separata

Tips sobre el **hecho teatral** **infantil**

Carlos Herrera

Publicado en EL PAÍS TEATRAL. FONDO EDITORIAL FUNDARTE 2011

El teatro infantil venezolano: Una realidad con aliento (I)*

I

En lo personal, como crítico y seguidor del acontecer teatral nacional, nunca me ha gustado hablar de insulización del término teatro. Toda expresión del arte escénico que involucre un espacio teatralizable, uno o más actores y un texto lo considero como teatro; sin embargo, esta simplificación tiene eco con la celeberrima frase de un inmortal escritor español. En todo caso, esta me resulta frágil para marcar el alcance de un arte inmemorial como lo es el teatro.

Lo anterior sólo es una digresión, ya que se me pide hablar sobre el teatro infantil y tal situación me induce a derivar un alcance taxativo: asumo que toda forma del hacer escénico sea de calle, universitaria, infantil, de adultos, profesional o *amateur*, es teatro.

Es más, reconozco que cada «isla» que conforma lo teatral implica, comporta y supone una especialización, que se debe aprender el oficio, manejar todas sus aristas, que se conozca sus técnicas a nivel del histrión o de lo propio espectacular; pero, principalmente, que exista una vocación y mística en la persona que decida asumir el reto del teatro en cualquiera de las manifestaciones que exhibe el frondoso árbol de lo teatral.

El teatro infantil es una de sus ramas. Una de las más frondosas si se mira bien. En Venezuela, el teatro infantil ostenta desde hace largo tiempo, una sólida mayoría de edad. Esa edad se constata no en lo cronológico sino en la entrega de hombres y mujeres que vieron en esta expresión, la mejor de las formas para entretener y educar, para incitar la imaginación y formar valores. También lo positivo de su aliento, ha estado reflejado en la substanciación de un movimiento con nombre y apellido propio, en la conformación de una actividad con su norte, su brújula y su morral de sueños; en su diversificación a lo largo del terri-

* Publicado en: EL TINTERO/TIN-CONAC No: 01/Nov. 2004

torio venezolano con grupos, compañías o, sencillamente, a través del silente trabajo de quien ama esta disciplina.

Debo sumar a lo anterior, la creciente concreción de proyectos para su fortalecimiento y, principalmente, en la furibunda entrega de hombres y mujeres que sienten vehemencia por elevar la imagen del quehacer teatral infantil al nivel y sentimiento de lo «profesional».

La actual situación del Teatro Infantil en Venezuela tiene sus alcances y sus limitaciones. En esta entrega acotaré parte de sus alcances. Por ejemplo, baste mencionar su desenfadada proactividad, su aspiración por ponerse pantalones largos, es decir, tener el mismo rango de aceptación y consideración que tiene cualquier compañía o grupo teatral profesional.

Cada día vemos cómo los actores y diseñadores, los directores y los dramaturgos sean duchos o emergentes buscan formarse. Ya no basta la simple experiencia de las tablas. Los nuevos tiempos exigen y demandan que quien se dedique hacer teatro para niños y jóvenes se adiestre en talleres, se forme en escuelas o se licencie en centros universitarios. Más de lo positivo se ve en que, cada año hay más colectivos dedicados al hacer infantil, más eventos, más encuentros, más reflexión.

También el teatro infantil busca preservar su memoria tras el dinámico esfuerzo de algunos teatristas convencidos que hay que resguardar no lo efímero del ensayo o la temporada sino lo sustantivo, léase, su dramaturgia. También es innegable el apoyo que ha venido recibiendo el teatro infantil en los últimos quince años.

Claro está, con dificultad y con cierta lentitud las instituciones culturales gubernamentales apoyan y mantienen planes especiales para su fortalecimiento, difusión y consolidación. He ahí que grupos noveles puedan aspirar a alcanzar onomásticos de veinte o más años de actividad tanto en Caracas o en las regiones. Ergo, el aliento de aspiración del teatro infantil es saludable. Quizás peque de egoísta, pero debo dar algunos ejemplos de lo anterior: la indiscutible presencia del Teatro Infantil Nacional, la permanencia de agrupaciones como Thalía,

Ensamble Teatral, Puertoteatro, Los Monigotes, Tknela, Teatrela, Katia con K, Bengala, Skena, Tilingo, Cía «Álvarez Sierra», etcétera. Las muestras exclusivas al hacer infantil o los espacios que cada uno de los festivales del país le otorga. Otro elemento puede delimitarse a la saludable irrupción de medios de información, crítica y apoyo al sector como lo emblemiza la página TeatrínViajero en la web, o la publicación del Centro Molinos. Puedo extenderme, pero falta espacio. Sólo afirmaré que si hay aliento y una prueba más de ello, es este impreso. ¡¡¡Que viva el teatro infantil!!!

EL TEATRO INFANTIL VENEZOLANO: ¿UNA REALIDAD CON ALIENTO?

En la pasada entrega empecé a delinear parte de los alcances que estructura el quehacer teatral para niños y adolescentes en Venezuela. Fue un acercamiento de carácter somero pero que aún debe ser profundizado para dilucidar lo propio de una actividad tan exigente.

En el presente artículo trataré de tocar una de las facetas que marca la acción del quehacer del teatrista infantil: la de la dramaturgia. Expondré más preguntas que salidas ya que las soluciones deberán ser dadas por nuestros creadores, autores e instituciones grupales ya que en lo personal percibo un cierto freno por no terminar de orquestar cónsonos caminos de avance a lo que está subyacente en el seno del sector.

Hay demandas pero estas no terminan por cuajar. Insisto, este escrito esta conformado por un puñado de interrogantes a modo de apuntes sueltos que pueden —y deben ser— discutidos entre todos a fin de despejar buena parte de las piedras de tranca que imposibilitan el fortalecimiento definitivo de la práctica escénica escritural para niños y adolescentes.

Para arrancar lo que antes señalé, algunas preguntas: ¿Cuántos son los dramaturgos venezolanos que escriben por lo menos al año una obra para el sector infanto-juvenil de forma persistente? ¿Por qué la denominada «dramaturgia infantil» considera de forma exígua las potenciales expectativas del segmento adolescente? ¿Por qué los pocos dramaturgos con vocación al área no generan un cualitativo giro del discurso dramático con la intención de apartarse de las desgastadas coordenadas temáticas

* Publicado en: EL TINTERO/TIN-CONAC No: 01/Nov. 2004

que generalmente confrontamos en escena? ¿Por qué son tan pocos los autores preocupados por tratar de ver cuáles son las auténticas expectativas del consumidor infanto-juvenil? ¿Qué inspira o motiva a un dramaturgo a escribir de cuando en vez —o por encargo— una dramaturgia infantil o para adolescentes si su real preocupación es sólo la de generar piezas para espectadores adultos? ¿Por qué los pocos intentos de virar hacia esa nueva dramaturgia no se asumen con seriedad y persistencia en la escena por grupos e instituciones culturales teatrales?

Bueno, son múltiples las preguntas. De estas pocas hay muchas otras más que se derivan de ellas; no obstante, lo tácito y explícito lo podemos comprobar temporada tras temporada al asistir a los espectáculos —acabados o no— que grupos e instituciones nos ofrecen en su diario quehacer.

Las respuestas no terminan por satisfacer. De hecho, lo propio dramático parece empecinado en manejar un cierto tipo de discurso, un abanico temático y una panoplia de argumentos que pareciesen estar sujetos y anclados en la obligada justificación de no tocar ni siquiera con el ápice del pétalo de una rosa a eso que llaman la imaginación, la fantasía o la ilusión. Abordar temas y argumentos donde príncipes, princesas, hadas, duendes, gnomos o dragones se ven de vez en cuando alternados con aventuras o desventuras de chiquitos con fatalidades propias de la cuentística del siglo diecinueve o, en el peor de los casos, insuflada por el impacto mediático waltdisneriano pero sólo revestidas con ropajes contemporáneos y mucha, pero mucha música, rara vez hecha en vivo, con mucha coreografía desmoñada y todo ello sostenido como una especie de kareoke estereotipado.

Resulta curioso detallar en los pocos productos dramáticos infanto-juvenil generados en el país, una evolución de los contenidos, temas, argumentos, personajes y situaciones. Son raros los casos cuando una dramaturgia de avanzada rompa con las tradicionales fórmulas que son material ineludible del marasmo de lo ya conocido. Son —sin querer ofender— manidas copias (distintas, ¡claro está!) de la misma fórmula donde intervienen los «viejos nuevos» príncipes, villanos, brujas,

dragones y niños desventurados. Desde mi niño interior y desde mi posición de espectador especializado termino frustrándome y concluyo afirmando que un gran porcentaje de lo que detallo como espectáculo y su dramaturgia soporte, parecen ser «el mismo musiú pero con diferente cachimbo» es decir, el producto teatral me deja de generar interés; pero no sólo a mí, sino muchos chicos que tras media hora se desconectan con lo que la escena les propone, se fastidian y son a la postre sus padres quienes terminan de consumir lo que en principio era un evento de distracción y placer cultural para sus vástagos.

Pareciese rondar el solapado temor en gran parte de nuestros autores dedicados a lo propio del niño y adolescente a emprender un vuelo temático/discursivo que se nutra de forma definitiva a distintas posturas de identificación con lo que, por ejemplo, el cine o la televisión le bombardea al pequeño y juvenil espectador semana tras semana.

Reflexionemos sobre el singular e inocultable hecho de que esta poderosa industria del entretenimiento mediático persiste y apuesta en continuar manoseando las viejas estructuras temáticas y, hasta en cierta medida, la clásica coordenada de las fábulas.

También sabemos que ello sólo responde a un problema de negocios o de sintonía. Los directores, productores y guionistas que apuntalan esta clase de industria como lo representa el insuperable «séptimo arte» en pantalla grande o lo particular de la «caja boba» en pantalla chica refuerzan su creación con los viejos temas pero adornados con inimaginables y espectaculares efectos especiales que, quiéranse o no, sobrepasan el asombro, interés y curiosidad del chico o jovencito, incluso los nuestros como adultos conduciéndonos ciegamente hacia el forzado camino de un disfrute masticado que entendemos es producto desdibujado de la cuentística de antaño o, con inusitada virulencia planteándonos violentas series de dibujos animados donde nada es lo que parece ser y todo queda entredicho.

Una cuestión más, si usted tiene hijos, es docente o dramaturgo ¿se ha detenido a conversar con su hijo, educando o joven espectador e

inquirirle qué le atrae de esos programas cinematográficos o televisivos donde pululan un disímil universo de personajes, tramas, imágenes y situaciones en nada parecido a los que nuestros padres nos llevaban a ver cuando éramos niños los domingos o de lo que «apreciábamos» en la televisión cuando éramos chicos? ¿Quién se ha tomado la molestia en Venezuela de efectuar un sondeo de opinión al segmento infantil de cual sería el tipo de dramaturgia/teatro espectacular que le gustaría ver? ¿Qué tipo de historias, personajes y situaciones le agradaría observar sobre la escena? ¿Qué tipo de texto no escolar le acompaña en sus ratos de ocio y qué nutre su imaginario? Más aún, ¿cuál es la clase de imaginario que ostenta nuestro espectador infanto-juvenil? ¿Ese mismo imaginario funciona para un chico de ocho años que para uno de quince? ¿Cuáles son sus héroes y aventuras que manejan en su interioridad? ¿Cuáles y como se están moldeando sus valores, creencias y personalidad crítica individual?

Creo inmiscuirme en terreno donde confieso no ser experto en la materia. Me siento incómodo haciendo tantas preguntas ya que no soy psicólogo infantil ni menos, orientador escolar. Sin embargo, verifico, detallo, analizo, reflexiono, analizo e inquiero.

En lo que respecta a la dramaturgia que la sostiene, dudo fuertemente que este país (dotado de un instrumento jurídico de avanzada como lo es la LOPNA) aún vemos cómo la falta osadía imaginativa y riesgo creador sobre lo que puede y debe de servir para el fortalecimiento del espíritu crítico del niño y adolescente así como del hecho de propender a la edificación de espectáculos provistos de saludable diversión y con sintonía con la realidad del tiempo presente que viven nuestros infantes y adolescentes.

Afirmo que existe un callado prejuicio creativo en muchos de los autores locales en no dar un cambio de forma, carácter y pertinencia con lo que la sociedad venezolana aspira edificar para este nuevo siglo. Hay que fomentar la imaginación, pero también la identidad e idiosincrasia, hay que cimentar la fantasía pero a la vez reinculcar valores sociales,

familiares así como del individuo. Hay que divertir y educar con una dramaturgia inteligente, osada y capaz de atrapar en sus historias y personajes, la poética del nuevo milenio. La pregunta de las cuarenta mil lochas será entonces preguntarse: ¿cuáles son las coordenadas de esa nueva imaginación y nueva poética?

No soy quién para definirla, pero intuyo que está siendo trabajado por otros autores fuera del contexto nacional. No voy a ejemplarizar para hacer contraste de una cosa frente a otra o de los alcances de la nuestra con aquellas; sólo expongo un manojo de inquietudes que me asaltan cada vez que voy al teatro para niños, en especial cuando constato lo relativo al aspecto dramático.

Siento que a ésta hay que sacudirla, ponerla bajo el sol, refrescarla sin matar lo tradicional; tampoco se debe obviar que nuestra sociedad y sus ciudadanos viven procesos de transformación, que están siendo recogidos con autenticidad por nuestros autores. He ahí un reto a dilucidarse más temprano que tarde. Nuestro teatro para niños y adolescentes lo sabrá aplaudir y en el futuro, más cercano que distante, serán lo adultos que llevarán a su vez a su hijos, sobrinos y nietos a una escena oxigenada y más vital.

¡Reflexiones abiertas para el Teatro Infantil!

III

Pensar, analizar y reflexionar sobre una de las manifestaciones escénicas de mayor responsabilidad creativa, estética, artística y profesional es, sin duda, la referida al área del teatro para niños y adolescentes.

En varias oportunidades he considerado el tema con reflexiones o inflexión de alcance sobre la realidad, vigencia y permanencia de esta especial manifestación teatral. Lo complejo del asunto estriba en las numerosas aristas que el hecho escénico orientado hacia el segmento infanto-juvenil expone que más de las veces es más propio de una ponencia que de un artículo de opinión.

Sin embargo, sigo elevando preguntas aunque las respuestas no terminen de cuajar para crear un modelo de mejoramiento a las situaciones que uno, como crítico o persona sensibilizada al hecho escénico, siente que deben ser respondidas por aquellos que hacen del oficio teatral una posibilidad de arte, educación y formación.

Persisto en inquirir cuestiones básicas como por ejemplo: ¿qué entiende —en estos años de la primera década del siglo XXI— como niño o adolescente un dramaturgo cuando decide asumir la escritura de una historia o aborda un tema «x» o «y» de una pieza teatral? ¿Qué tiene en mente un director de un grupo dedicado a estos menesteres del teatro para niños y adolescentes radicado en una capital de estado o en un municipio apartado del país cuando decide escenificar un clásico de la dramaturgia nacional, un texto «versionado» o, sencillamente, asumir de forma imitativa ciertos elementos mediáticos de moda? ¿Piensa más este director en el efecto de la taquilla? ¿Siente este director que a través de tal o cual montaje con presencia o no de figuras profesionales del teatro infantil o, con presencia de notorios artistas de la televisión serán los que le darán notoriedad y aceptación en el juego de la oferta y demanda del producto artístico cultural actual?

¿Qué clase de valores de formación y gusto se busca fortalecer a ese espectador infantil o juvenil? ¿Cuáles son las inquietudes que deben, obligatoriamente satisfacer por parte de la dupla: autor-director para estar a tono con los valores morales de una sociedad en permanente cambio de paradigmas? ¿Se considera a fondo el universo de creencias, valores así como la cambiante psicología del niño y adolescente cuando se habla desde la escena de que unos elementos son reflejo dinámico de la cultura de un tiempo dado? ¿Se está dando una estandarización del patrón del «gusto nacional» el cual pareciese estar dominado por temas y contenidos que aparte de evadir sanamente complementan la formación espiritual e individual de ese segmento infanto-juvenil por parte de un grupo profesional, regional o popular? ¿Existe una justa correspondencia del valor de uso y el valor de fondo entre la cuentística universal que alimenta decenas de montajes frente al avasallante empuje de los valores mediáticos provenientes del cine, la televisión, los juegos de video, la Internet, el uso de celulares, la música urbana, los modismos del lenguaje, etcétera que hacen que un niño de once años ya no piense y reaccione como pensaba y reaccionaba un infante hace menos de una década?

¿Qué tipo de temas y contenidos seducen la atención de un joven adolescente en materia de teatro? y, en consecuencia, ¿qué entiende la gran mayoría de los creadores del sector cuando hablan de producir espectáculos dirigidos para un consumidor «púber» o adolescente? ¿Son estos grupos profesionales con nombre y apellido a lo largo y ancho de nuestra geografía auténticos vasos comunicantes entre la sociedad que cambia pero que asumen un tipo de creación personalista y sesgada en lo creativo insistiendo en que debe ser esto y no aquello lo que habrá de convertirse en «producto» de arte y espectáculo? Las respuestas tentativas a estas preguntas ramifican otras interrogantes.

Las interrogantes, algunas de las veces, se convierten en etiquetas no clasificables y, menos aún, en propuestas viables de satisfacer la ruptura de estatización que, por años congela a algunos creadores, grupos, compañías e instituciones públicas y privadas de esta Venezuela del año 2007. Incluso, me pregunto en voz alta: ¿qué pasa realmente con el sec-

tor cultural que hace del oficio teatral para niños y adolescentes y que trabaja a lo largo de cada temporada sólo ofreciendo de forma solapada o directa sus obvios propósitos de hacer un cierto teatro que no parece evolucionar ni en su fondo ni en su contenido? ¿Por qué una institución como el Teatro Infantil para Niños (TIN) no se sacude de su congelamiento «económico» y termina de una vez por todas de convertirse en un auténtico ente con acción, vida, proyección e incidencia NACIONAL que acometa los asuntos más álgidos que son de su estricta órbita de responsabilidad? ¿Por qué sólo su actual junta directiva así como su asamblea de miembros asociados está tan parcamente callada y no son capaces de dinamizar sencillas pero fructíferas jornadas de discusión y reflexión de las problemáticas del sector que supuestamente representan? ¿Por qué sólo se limitan a movilizarse a la carrera cuando los presupuestos —léase, convenios de cooperación cultural (CCC)— les insufla de ciertos recursos para armar un frenético festival (FesTin) que, por lo general genera más resentimientos que satisfacciones al plural de los colectivos del país?

¿Todo debe depender del factor «económico» para poder sentarse con cierta periodicidad a conversar con el país teatral que trabaja el teatro para niños y adolescentes a analizar sus fortalezas y debilidades, a crear redes de fortalecimiento, a establecer una diálogo franco con las autoridades del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM) del Ministerio del Poder Popular para la Cultura? ¿No será que por ahí la actual directiva del TIN y sus miembros se está planteando quitarse la chamarra institucional de la «IV república» y vestirse acomodaticiamente con valores y directrices de ser más abierta a lineamientos políticos ideológicos de la «V república» asumiendo como la pomarrosa cambios de oportunidad y no de reales servicios creativos artísticos a nuestra sociedad?... Como se puede ver, me asalta la certeza e inquietud de pensar que las cabezas más visibles del mundo teatral para niños, niñas y adolescentes están sólo ahí, para esperar el mismo oportunismo: ¿Cuánto hay pa' eso?! No se verifica en los últimos meses, que estos agentes culturales, que estos dirigentes artísticos que conforman este alicaído TIN y también algunos grupos no adscritos a

este ente terminen de ser de una vez por todas actores pro activos a fin de ejecutar planes, proyectos y acciones de autogestión comunitaria en red entre ellos y para el sector —que son y será su universo de beneficiarios— tras eso que se entiende como comunidad sociocultural.

Más preguntas que me atrevo a levantar: ¿Por qué no se busca allanar un gran Congreso Nacional de todas éstos grupos e instituciones que trabajan el sector teatral para niños y adolescentes donde se pueda tener un levantamiento real y cónsono al horizonte de expectativas que el medio cultural nacional demanda? ¿Por qué el espectro de colectivos que se autocalifican como «grupos estables» no son capaces de construir una acción permanente para fomentar, promocionar, difundir, apoyar y estimular tanto a escritores, directores, diseñadores, realizadores, actores, técnicos, investigadores y críticos teatrales venezolanos con o sin ayuda gubernamental con el objeto de poner coto al síndrome de vernos el ombligo ante la incapacidad de ser más activos, de ser tozudamente obstinados en acciones medianoplacistas, de mantener el egoísmo de la vanidad del «aquí y ahora», por aspirar efímeras cuotas de un poder (económico y/o político local, regional o nacional) que más de las veces se convierte en boomerang deformante a lo que es y debe ser la realidad «real» del teatro para niños y adolescentes en este, nuestro país cultural? Al ir cada cierto tiempo a las regiones, al confrontar las disímiles voces de artistas y grupos, al sondear desde mi «visión» como espectador especializado lo que hace, planifica y concreta estos grupos en sus respectivos compromisos de montaje, de encuentros, muestras y festivales, veo que unos y otros no logran ponerse de acuerdo en las cosas esenciales del asunto.

Mucho estira y encoje. Mucha envidia y reconcomio solapado. También mucho esfuerzo y poco apoyo. Mucho público que demanda más y mejor calidad. Tras de ello, una generación de niños, niñas y adolescentes que, al parecer no se les escucha aun cuando sean formados como futuros artistas o espectadores.

Hay un diálogo de sordos entre grupos e instituciones de alta cultura estatal. Existe un puente caído entre la realidad de los hacedores del teatro para niños y adolescentes y lo que debe ser una sólida política en materia de fortalecimiento del sector.

Tipis sobre el hecho teatral infantil | Carlos Herrera

Hay mucho dinero pero es poco el que verdaderamente llega a quienes de una u otra forma, entregan lo mejor de sí en lo que se asume como ciclo anual del hacer. Hay quienes tienen demasiado y pocos saben cómo administrarlo y viceversa.

Hay mucho talento pero que no se le deja oportunidad para expresarse y menos, de tener una palestra de continuidad, si la tienen. El teatro para niños se comporta como una de las frases de canción popular: «tiene amigos a montones»; a ello le incido con un toque de mordacidad: «que se comportan como “camaleones”». Cuando hay dinero: ¡muchos bailan al son que les toquen! Cuando no hay dinero, hay un desierto de voluntades. A pesar de todo, desde este espacio saludo el esfuerzo dado por los pocos que siguen bregando porque el teatro para niños y adolescentes sea cada vez más digno, cada vez más ajustado a comprometerse con sus comunidades, que busca saber darse la mano tanto en la amplitud como en la carestía.

Doy un espaldarazo a quienes saben oír, pensar y avanzar. Sé que hay un teatro dignificado y dignificante que no pide dádivas sino ha sabido devolver con creces dividendos al estado, a la comunidad y al país. Frutos que alimentan y fortalecen a quien sabe tomar con sabiduría sus calorías y sus nutrientes: ese teatro para niños y adolescentes que sabe hablar bien de sí y tiene su nobleza en alto.

Esta nota a pesar de estar escrita con algo de molestia, está dedicada a un grupo de hombres y mujeres que, con orgullo y dignidad, con paciencia y perseverancia, llevan la frase en boca: «¡a Dios rogando y con el mazo dando!» Un colectivo que se atreve a proseguir en la dura lid de hacer del teatro para niños y adolescentes de la región anzoatiguense generando una verdad tan alta como una luna en noche de verano.

Me refiero a la persistencia y logro del grupo Puertoteatro quienes, contra viento y marea, lograron concretar la IX edición del Festival de Teatro Infantil «José G. Romero» realizada del 10 al 19 de agosto en el Municipio Sotillo de Puerto La Cruz, con extensión hacia varios municipios y localidades de ese caluroso estado. Ellos (Nelly, Pablo, Carlos,

Raquel, Mirella, Sol, Olys, Milagros, Margota, Alí, Tesa, Violeta, entre otros) en la dureza de una coyuntura y con exiguos recursos —un pequeño aporte del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y con ingresos de taquilla— sustanciaron un evento donde grupos (Arlequín, Arte y Teatro y La Máquina de Hacer Sueños de Bolivia, Teatro de Títeres Babalawos de Argentina, La Puerta, Laboratorio Teatral, Teatrilandia, Dharmateatro, Cía. Experimental Teatro Ambulante de Cantaura, Batahola, Titiritarlos, Puertoteatro, Mister Mimo, Titiartes, Corpus Teatro y el Teatro Universitario de la U.D.O. e individualidades invitadas, que trabajan y crean por un mejor teatro infantil saben y entienden que se puede ir más allá de la limitante económica.

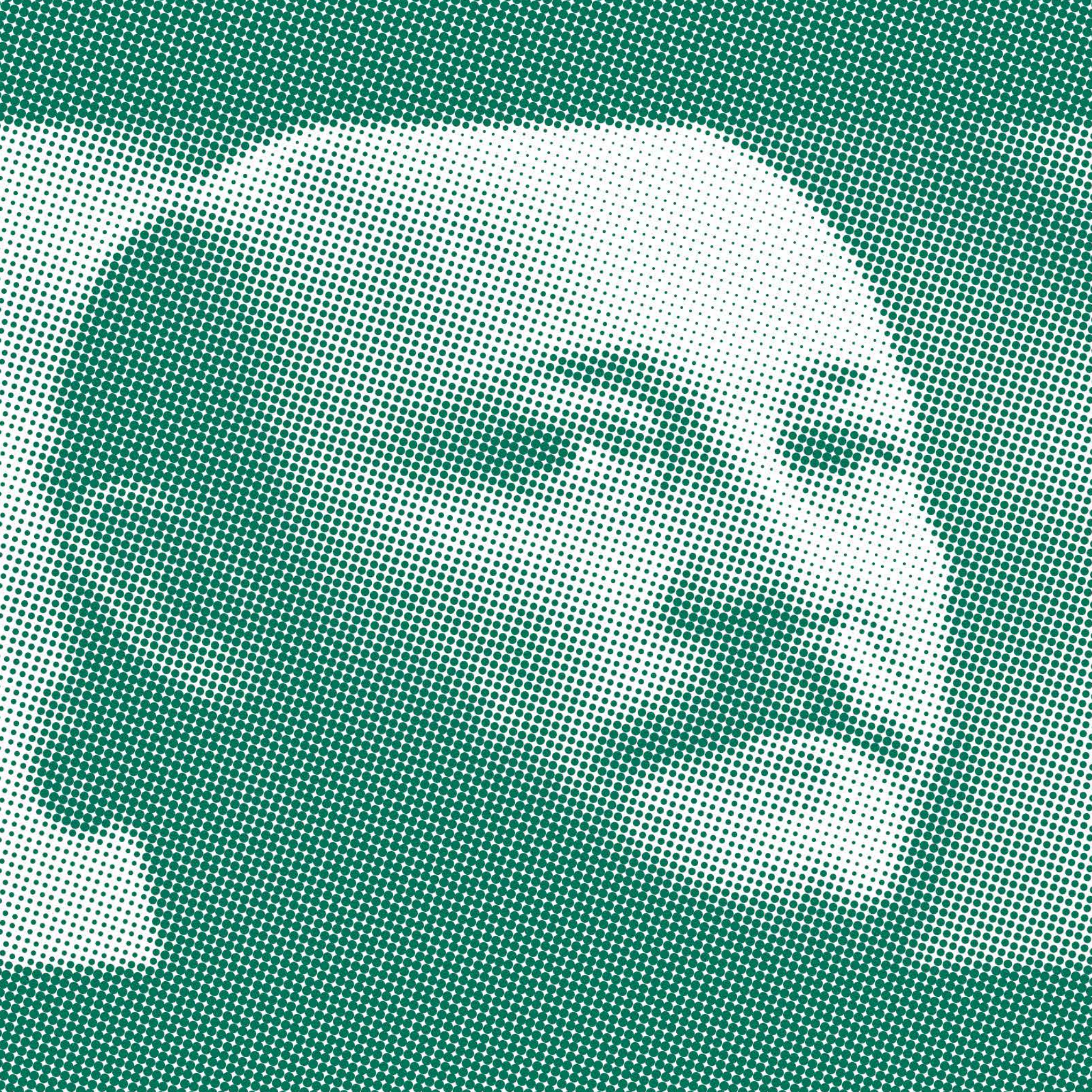
Un festival que ya se ha arraigado y que tiene un público que los alienta y les demanda ya que han sabido ganar su confianza así como el respeto de buena parte de los grupos e instituciones que hacen labor permanente por el teatro infanto-juvenil.

Son pocas las personas que articulan a este colectivo de Puertoteatro pero todos, desde su directiva a los miembros de sus talleres juveniles, han demostrado que tienen los pies bien puestos en tierra. Si PDVSA les falla, pues no decaen; si la lluvia es sinónimo de «tormenta» pues no se suspende la actividad sino que se re-planifica y se asume a como de lugar.

Hay fallas, pero saben oír y eso les hará crecer cuando las vacas dejen de ser flacas. La calidez, el entusiasmo, la interacción humana, profesional y técnica estuvo presente en los espacios convencionales y de calle, en la comunidad y en el comedero. Hubo espíritu y camaradería.

En fin... mi aplauso y mi felicitación porque ellos siguen aportando granos de arena al total del gran edificio cultural que este país espera ver. El teatro para niños, niñas y adolescentes aspira que acciones semejantes se den en cada uno de los estados año tras año con o sin la ayuda gubernamental. En la Venezuela donde todos cabemos, el teatro es poderosa herramienta para crecer y ser mejores. ¡De eso no me queda la menor duda!

In memoriam



*“Padre, ¿de quién aprender?
—Aprende del agua.
— ¿Por qué?
--Porque el agua es humilde y generosa con cualquiera”*

*De mi madre aprendí que nunca es tarde, que siempre se puede empezar de nuevo
Facundo Cabral*

A José León, viajero de escenarios
posibles, viajero de la esperanza
y del sueño que no termina

In memoriam

José Luis León

“Tanto que hemos recorrido... y aún nos falta”, con estas palabras se fue a habitar nuevos confines. Una frase sencilla que describe a un hombre inmensamente lleno de fe en nuestro quehacer teatral, la vida y el ser humano. Nacido en Apure, desde temprana edad, inquieto como siempre, se vino a la Capital buscando nuevas fronteras. Estudió artes plásticas en el Retablo de las maravillas. Allí conoce al grupo de títeres Guácharo, enamorándose del teatro de muñecos, actividad que lo acompañaría durante toda su vida. Como cometa, vuela por los mundos de la fantasía en las voces de los títeres de este grupo. Desde allí sueña con hacer teatro, cine, televisión y arte. Por los años setenta en Arte de Venezuela funda el “Taller de Teatro Infantil Los Monigotes” aunando el teatro con la danza, la música y los títeres. Desde allí comienza a mirar con ojos de niño. *Macoco Negro y los preguntones*, primera obra de los Monigotes, más que una obra teatral era un viaje, era transportarse al mundo del niño. La entrada al teatro fue transformada en una minúscula y larga cueva, donde con comodidad y regocijo los niños zigzagaban divertidos. Con el alborozo de estar prontos a descubrir una gran sorpresa se deslizaban veloces frente a la mirada incrédula de los padres, quienes al poco rato de ver desaparecer a los pequeños, se lanzaban en tropel ¡Chupulún! para acompañarlos, ahora convertidos en niños también. Al salir al otro lado de la cueva, el teatro se hacía presente: muñecos, actores, bailarines, cantantes, en fin, un mundo fantástico creado por aquel hombre de larga barba y mirada de niño, artista polifacético, actor, titiritero, docente, director y dramaturgo.

León dedicó su vida a las artes escénicas desde la sobriedad, seriedad y compromiso que representa la profesión teatral, soñando mundos. Y es que cuando un niño sueña, sueña. Comienza un mundo de verdades inciertas. Su mundo se transforma en un lugar feliz, un espacio amable de dudas y aciertos, donde una lágrima puede nacer al fallar, una lágrima puede nacer al atinar. Un lugar inmensamente habitable, donde los deseos son posibles, así sean increíblemente imposibles. Cuando un niño sueña la vida cobra sentido. Cuando ese niño se convierte en un hombre que no pierde jamás a ese niño que habla y habita en él, ese hombre transforma mundos y vidas. Los que estuvimos cercanos a ese niño con larga barba, comenzamos a ver a través de sus ojos la utopía de lo posible, la risa de la vida que se convierte en alegría, en alegría de todos, el gesto se transforma en millones de enigmas, preguntas, y ese gesto se convierte en una provocación.

Así asumió el teatro José León, como una provocación, un juego complejo donde el niño fue su especial centro de atención. Al cumplir cincuenta años de vida artística José quería celebrar con el teatro y el público este acontecimiento. Me invito a dirigir, "Medio Cupón", tentadora provocación. Y así, tomando como punto de partida un cuento que le había regalado su amigo Néstor caballero, basado en una recreación de su vida, comenzó a leerlo, mirándome cada cierto tiempo; *"Hace unos setenta años, cuando León era un niño, y la maestra le preguntó, qué deseaba ser cuando fuese grande, inmediatamente y sin ninguna duda, éste respondió '¡Ventrílocuo!' Como la maestra quedó estupefacta por la extraña palabra y más aún, ante tan esotérica profesión, raudamente llamaron a sus padres y se lo notificaron, la maestra junto al director de la escuela y, por supuesto, el profesor de moral y cívica, le participaron la anormalísima vocación de su hijo. Alarmados, pensando que ventrílocuo era una enfermedad del vientre"...* Allí nos volcamos toda la Leonera, Su esposa Judith, mis hermanos Grecia, Ileana, Ilse, Gabriel, Emiliano, Mariano y Rubén; sus nueras, Laura, Verónica, Valentina, y hasta sus nietas Ariana, Atenas, chispita (Veroniquita). Apasionados por el mismo arte que cautivó y cultivó nuestro padre León. De él conocimos historias increíbles, tanto, que nunca supimos si las soñó o si de verdad ocurrieron. De cómo se encontró con Gladys Pacheco e Hilda Blanco, nuestras madres. Supimos de su rebeldía hacia la autoridad sin probidad, hacia el poder sin solidaridad e individualidad, del amor a la naturaleza y a todos sus huéspedes. También nos mostró su bondad, aciertos y errores, todo envuelto en una gran cresta de humor y alegría. Así era León, un provocador de la alegría, enseñanzas y profundo amor por el arte teatral. Su teatrino y los escenarios no cesaron jamás, sólo que ahora su voz era más atiplada, un sombrero y el bastón eran sus nuevos compañeros, su barba y sus cabellos eran de azúcar, su paso más lento. Sin embargo, sus ojos y mirada de niño travieso siempre lo acompañarán.

**Gabinete de la dramaturgia
teatral venezolana**

Gabinete de la Dramaturgia Venezolana

Por: Lic. Yaritza Medina López
Coordinadora de Investigaciones
Compañía Nacional de Teatro

Esta sección ofrece en esta oportunidad una breve reseña de la trayectoria de cuatro referentes del teatro infantil y juvenil en el país, como son: Eduardo Calcaño, Rafael Rodríguez (Rars), Carmen Mannarino, y Luiz Carlos Neves.

EDUARDO CALCAÑO

Actor, director de teatro, docente y prolífero dramaturgo.

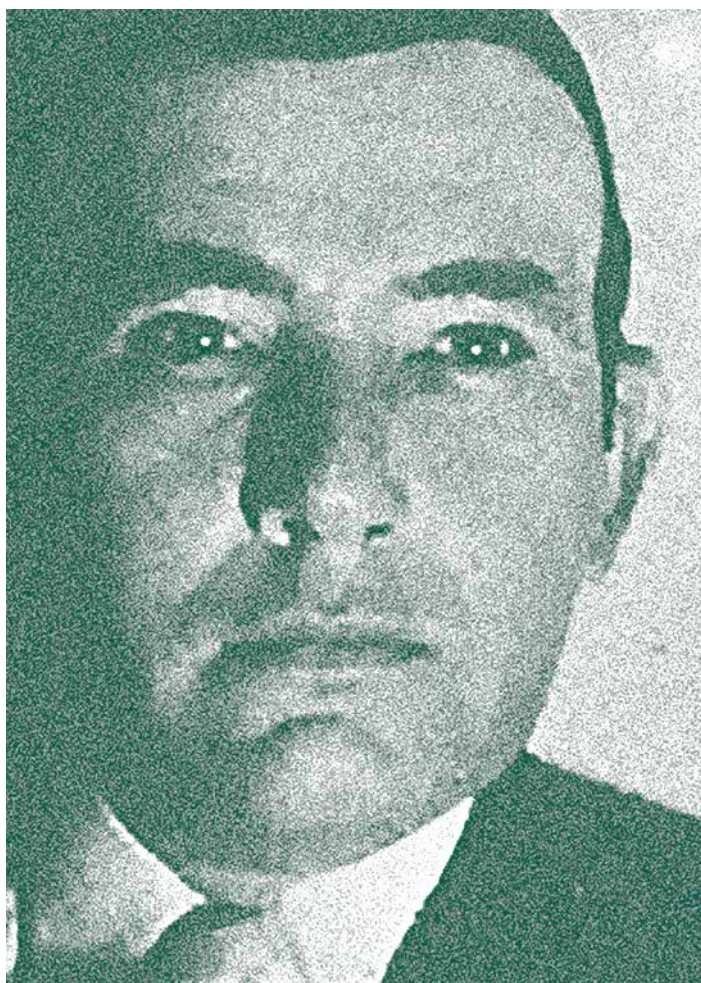
Nació en Caracas el 8 de marzo de 1909.

Murió en Caracas el 18 de febrero de 1991.

Premio Nacional de Teatro 1987-1988.

Licenciado en Ciencias Políticas de la Universidad Central de Venezuela. Abogado.

Actor del Teatro Universitario dirigido por Luís Peraza; también del Teatro del Pueblo del que llegó a ser director general. Secretario de la Escuela de Artes Escénicas y Danza, donde inicia su carrera uno de sus numerosos pupilos Enrique Benshimol. Hombre del magisterio, figura como director y profesor de teatro de las Escuelas Municipales del Distrito Federal. Profesor de la Escuela de Marionetas del Instituto de la Radiodifusora Nacional y de la Escuela Militar. Fundador, primer actor y director de la Sociedad de Amigos del Teatro; así mismo fundador del Teatro Popular de Ritmos Negros de América. Pionero en el teatro para personas con discapacidad visual. Colaboró en la Revista Tricolor donde publicó la mayoría de su obra dramática infantil y en otras publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, así como en la Revista Nacional de Cultura, Revista Don Simón, entre otras. En su misión divulgativa del teatro dirigió varios grupos de aficionados en colegios y liceos capitalinos, en el que sobresale su labor de por lo menos 30 años como director general del Teatro Estudiantil del Liceo Andrés Bello (TELA - 1955) formando generaciones de destacados profesionales como Flor Núñez, Claudio Perna, Rolando Peña, Orlando Urdaneta, Luís Colmenares, José Rubens, entre muchos otros.



Pequeño
Gran Teatro Venezolano
de Eduardo Calcaño

Teatro Infantil Indígena:

AYAJUY

CAPEY

ACALAPIYEIMA

LA MARACA DEL BÁQUIRO SALVAJE

OLLANTAY (Adaptación del mito quechua)

Teatro Juvenil Histórico:

BURIA (EL SUEÑO) -- Teatro Afrovenezolano

SIMÓN RODRÍGUEZ

LA CANCIÓN NACIONAL

BLASÓN

LA CRUZ DE SOLFERINO

MIRANDA

Inéditas:

EL SAMÁN (Estampas de don Andrés Bello)

VARGAS

URDANETA

MUERTE DEL LIBERTADOR

EL HONOR DE BOYACÁ

EL CAPITÁN DE CARACAS

Teatro para Títeres:

EL GALLO DE BELÉN

LA VIUDITA

EL SEÑOR POLICHINELA

EL LOBO ENAMORADO

EL SEÑOR CURA

Teatro Infantil y Juvenil en general

HISTORIA DEL CHIVO, EL MONO Y LOS TIGRES
DE LA MONTAÑA

EJEMPLO DEL LABRADOR Y SU HIJO

EL MAGO DE LAS FLORES

COCORÍ

DE CANDILEJAS INFANTILES

EL CONGRESO DE LOS ANIMALES

COMEDIA INFANTIL DE NAVIDAD

LA CALLE

EL PESCADOR Y EL PECESITO

EL SEÑOR DON GATO

LA VIEJA INÉS (Basado en el juego infantil)

LAS TRES PREGUNTAS

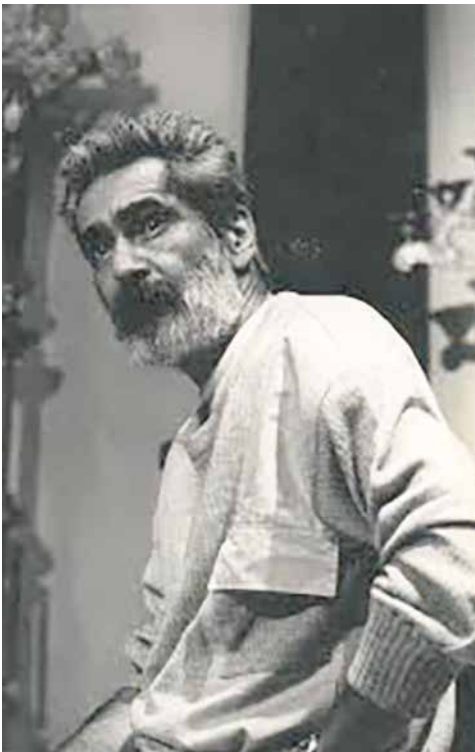
EL BASTÓN

Teatro para Adultos:

EL POLO NEGATIVO (Comedia)

LA CASA DE ARENA

EL ESPEJO



RAFAEL RODRÍGUEZ (RARS)

Director de teatro, actor, productor y dramaturgo.

Director de televisión y guionista.

Nació el 6 de enero de 1949, en Guasdualito. Estado Apure.

Murió el 7 de diciembre de 2001, en Caracas.

Este maestro del teatro infantil venezolano se traslada siendo joven a la ciudad de Caracas y abandona su carrera de Ingeniería para dedicarse al teatro, iniciándose como actor en El Nuevo Grupo en 1967. Más adelante, figura como asistente de dirección de José Ignacio Cabrujas, Herman Lejter, Horacio Peterson, Eduardo Mancera, Alberto “Chino” Rodríguez Barrera, entre otros. Formó parte del grupo Rajatabla (1971) bajo la égida de Carlos Giménez. Fundador del Teatro Nacional Estable de Arte Infantil y Juvenil; y en 1973 de la legendaria agrupación Teatro de Arte Infantil y Juvenil (TAIJ) cuyas propuestas de montajes significaron la incursión de la forma del teatro infantil y juvenil contemporáneo en el país. Productor y creador en toda su dimensión, incursionó en el mundo de la televisión y en 1981 se destacó como director general y guionista de la inolvidable miniserie *La inimaginable imaginación* (RCTV) y los micros de *La Ventana Mágica* para los Cuadernos Lagoven (VTV). Se desempeñó en varias ocasiones como jurado del Premio Aquiles Nazoa de Dramaturgia Infantil de la Fundación José Ángel Lamas. En la última etapa de su carrera, figuró como director artístico del Teatro Universitario (T.U) de la UCV, en tiempos de Gustavo Meléndez, ofreciendo el legado de su proceso creativo e incomparable estilo en el campo de la dirección teatral.

En el 2012, su esposa Marcia de Rodríguez compila una selección de sus obras de teatro en el libro *Obra selecta: teatro infantil y adulto de Rafael Rodríguez (Rars)*, publicada por la Fundación Editorial El Perro y la Rana.

ALGUNOS PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

1978 – Premio al Mejor Espectáculo del Festival Sitges - Barcelona-España. (Guglú, el perro que habla –TAIJ)

1994 - Premio Maestro del Teatro Inprec.

1994 - Premio TIN (Teatro Infantil Nacional) por su trayectoria.

1995 – Placa Festival Infantería de Marina (Los encapillados – T.U / UCV)

1999 – Placa de reconocimiento del Teatro Universitario UCV.

2000 – Invitado especial al Primer Festival Internacional en “Homenaje a los 250 años del Teatro Dramático Ruso”, realizado en la ciudad de Jeroslav.

2001 – Invitado al VII Festival Internacional de Teatro Universitario, realizado en Santiago de Compostela y ciudad histórica monumental de Lugo. España. (Tres en cárcel, de Rodolfo Porras, bajo la dirección de Rars)

ALGUNAS DE SUS OBRAS DE TEATRO INFANTIL

La inimaginable imaginación

Te invito a mi fiesta

La isla de los soñin

Zarandeando por la radio

Lancelote en el siglo XXI

Los caballitos rebeldes

El dragón más grande del mundo

ALGUNAS DE SUS OBRAS DE TEATRO PARA ADULTOS:

El espejo de los muertos

Edith Piaf: la magia de la canción



CARMEN MANNARINO

Investigadora de teatro y literatura, escritora, editora y docente.

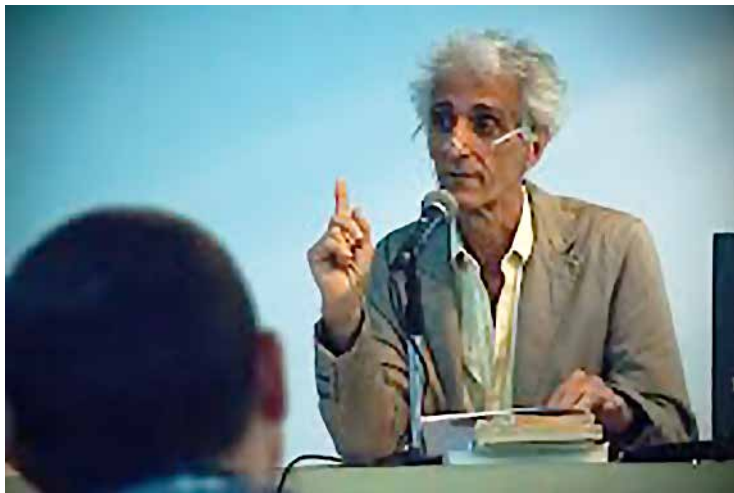
Nació el 07 de enero de 1936, en Los Teques, Edo. Miranda.

Murió en Caracas el 27 de noviembre de 2015.

Miembro de la Academia Venezolana de la Lengua en el año 2013, cuyo discurso de incorporación trató sobre el monólogo en la dramaturgia nacional de los siglos XIX y XX. En mayo de 2015, fue elegida miembro de la Junta Directiva de esta institución.

Licenciada en Letras (1962) egresada de la Universidad Central de Venezuela. Maestría en Literatura Latinoamericana (1993) de la Universidad Simón Bolívar. Fue una historiadora rigurosa del teatro venezolano, compiladora de autores de provincia y escritora de biografías y estudios críticos de la vida y obra de escritores venezolanos a través de textos escritos para jóvenes. Investigadora de la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" (Celarg). Fue profesora del Instituto Universitario de Teatro (Iudet) y colaboradora de la revista Theatron, en su primera etapa. Autora de innumerables artículos sobre el teatro venezolano en diversas publicaciones dentro y fuera del país.

Coautora junto con Alba Lía Barrios y Enrique Izaguirre del más acucioso estudio sobre teatro venezolano del siglo pasado, que lleva por título Dramaturgia venezolana del siglo XX, publicado por el Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro (ITI-Unesco) en 1997. Y autora del portentoso trabajo de investigación Bibliografía del teatro infantil en Venezuela 1892-1974, del CELCIT- Venezuela, Cuadernos de Investigación Teatral, N° 36, publicado en 1975 y revisado en 1990.



LUIZ CARLOS NEVES

Dramaturgo, cuentacuentos y docente. Investigador teatral y traductor.

Nació el 31 de mayo de 1945 en Mato Grosso, Brasil. Residenciado desde 1983 en Venezuela. Abogado. Tiene especializaciones en Derecho del Ambiente y en Ciencias Políticas, en la Universidad de Estrasburgo (Francia)

Profesor e investigador especialista en las áreas de literatura infantil y narración oral, su obra abarca la dramaturgia, la poesía, la narrativa y el ensayo. En su larga trayectoria profesional ha sido invitado a dictar innumerables talleres y conferencias dentro y fuera del país. Formó parte de los grupos En Cuentos y Encantos, Los Carricitos y El Chichón. Fue miembro de la comisión editorial de la revista Tricolor (Ministerio del Poder Popular para la Educación). Tiene en su haber los trabajos de investigación: *Teatro infantil venezolano del siglo XIX. Cuatro autores* (Antología); y *Poética del teatro infantil* (Ensayo).

Ganador de los siguientes premios: nacionales en el género cuento (1987, 1988, 1989 y 1990); en teatro (1987 y 1990); y en poesía (1991). Premio Andino de Literatura Infantil Enka (1992); y por el ensayo *Poética y Robótica* fue premiado en el Festival Iberoamericano de Cádiz, España (1998).

ALGUNAS DE SUS OBRAS DE TEATRO

El miedoso asustado

En silencio (cinco piezas para pantomima)

Porras y cachiporras

(siete teatrinos para actores y muñecos)

Tres teatrinos para diciembre y el resto del año.

¿Quién se tomó la Vía Láctea?

ALGUNAS OBRAS DE NARRATIVA Y POESÍA

Amigo es para eso (Narrativa)

Vaivenes de Navidad

(Cuentos navideños modernos)

Carabela, calavera (Narrativa)

La gotica testaruda (Cuentos)

Hazañas del Sapo Cururú (Cuentos)

Nuevas hazañas del Sapo Cururú (Cuentos)

Arias imaginarias (Poesía)

Cuentos de Junio (Cuentos)

Antojo de Oso (Narrativa)

Duendes (Cuentos)

A Jugar Juglar (Poesía)

Bosque de Bonsáis (Poesía)

Cantar de Amor, Cantor de Mar (Poesía)

Amigos emplumados (Cuentos)

Cuentos de junio (Cuentos)

Versos Paticojos de una pata coja (Cuento)

Geografías Traviesas (Cuento)

Teresita y el misterio del piano (Cuento)

CNT por dentro

CNT por dentro

La Compañía Nacional de Teatro en el año 2019 continuó encaminada en su necesaria transformación organizativa, sumando a las líneas de estímulo e investigación la línea de formación, en el afán de enfrentar los retos que en estos campos plantea el arte teatral de nuestro tiempo.

Repertorio

FIN DE MUNDO, obra apocalíptica del joven maracayero Rubén Joya, ganadora del Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional 2018, bajo la dirección artística de Carlos Arroyo (director general de la CNT) con las actuaciones del elenco estable, fue el montaje encargado de engrosar en el 2019 el repertorio de la legendaria institución teatral. La obra muestra desde un enfoque existencialista el impacto de la guerra en la sociedad cuya dominación, domesticación y falsas necesidades apuntan a la autodestrucción del ser humano, producto del consumismo impulsado por el capitalismo salvaje.

Laboratorio de Creación Teatral

La reactivación del estadio formativo de la Compañía Nacional de Teatro se abrió paso con el llamado a audiciones para conformar el Laboratorio de Creación Teatral, que nutrido por un cuerpo de docentes y directores artísticos concibió la muestra de los cuatro siguientes montajes experimentales:

MONÓLOGOS BAJO LA LLUVIA, un trabajo de creación colectiva, bajo la dramaturgia y dirección artística de Rodolfo Porras, inscrito en la línea del teatro policial.

MERDOCNALDS, escrita por Jorge Cogollo, mención honorífica del Premio Apacuana 2017, con dirección artística de Marisol Martínez, resulta un montaje de vena vanguardista en el que se devela la dinámica del aparato industrial de las transnacionales que acoge al inmigrante que debe sobreponerse a sus propias aspiraciones y deseos de superación y vivir el juego teatral de la verdad y la mentira en que subyacen los afectos a través de la pantalla de la tecnología.

AZUL, performance basado en textos de los poetas sucrenses José Antonio Ramos Sucre y Cruz Salmerón Acosta, dirigido por Rufino Dorta.

DESDE LA ORILLA, pieza teatral dirigida por Rufino Dorta, basada en los poemas de Luís Alberto Crespo, homenajeado en el marco de la 15ª Feria Internacional del Libro en Venezuela (Filven 2019).

LA HISTORIA DE UN CABALLO QUE ERA BIEN BONITO. Adaptación al teatro de José Luís León del poema de Aquiles Nazoa, bajo la dirección de Rufino Dorta, con la participación de actores del elenco estable: Gerardo Luongo, Yurahy Castro, Dora Farías, Michael Pérez y Ariana León;

acompañados de la Orquesta Típica Nacional de la Compañía Nacional de Música, dirigida por el maestro José Patiño. Estrenada con motivo de la celebración del Día del Niño, la pieza ha tenido presentaciones en teatros y calles de la ciudad capital y fue el montaje encargado de inaugurar la Casona Cultural “Aguiles Nazoa”.

Revista Theatron N° 28

La revista Theatron, de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte) en alianza con la Compañía Nacional de Teatro, presentó la edición número 28, en homenaje a Rodolfo Santana en el marco de la 15° Feria Internacional del Libro en Venezuela (Filven 2019), en un evento realizado en la Cancillería de la República, contó con la exposición de la editora de la revista, la profesora Carlota Martínez.

Libro Apacuana de Dramaturgia (2015-2018)

En la programación de la XV Feria Internacional del Libro en Venezuela (Filven 2019) se llevó a cabo en la Sala Luís Alberto Crespo de la Gobernación del Distrito Capital, el bautizo del libro Apacuana. Premio de Dramaturgia (2015-2018), una publicación de la Fundación Editorial El Perro y la Rana en alianza con la Compañía Nacional de Teatro que recopila las obras ganadoras del Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional entre los años 2015-2018. La presentación a cargo de Rodolfo Porras hizo reseña de las obras: Peludas en el Cielo, de Gustavo Ott; La furia de Dios, de Jesús Benjamín Farías; Oscuro, de noche, de Pablo García Gámez; y Fin de mundo, de Rubén Joya; además de las dos menciones honoríficas del premio en el año 2017: De por qué Ana Rosa Colmenares casi mató a Greta Pitre por el amor de Egar Padrón, de Cesar Rojas; y Mercdonalds, de Jorge Cogollo. En el evento intervinieron los actores del elenco estable, Gerardo Luongo y Dora Farías, cada uno interpretando una escena de dos de los montajes teatrales.

Máscaras Sonoras

El canal Clásico de la Radio Nacional de Venezuela y la Compañía Nacional de Teatro celebraron el lanzamiento el 23 de diciembre de 2019 de su programa de radioteatro Máscaras Sonoras, un espacio encargado de ofrecer a los oyentes los clásicos de la dramaturgia venezolana, con las actuaciones radiales del elenco estable de La Compañía e invitados especiales. En la producción destacan las figuras de tres veteranos del radioteatro de la segunda mitad del siglo XX en el país, la primera actriz Aura Rivas; el actor, locutor y productor José Luís Silva; y el libretista y dramaturgista radial Juan José Rodríguez. El impacto de su lanzamiento generó que los tres primeros programas realizados fueran emitidos en señal abierta en todo el país, a través del circuito nacional. El radioteatro se transmite de manera regular todos los lunes, a las 2:00 de la tarde, vía streaming del canal Clásico de la RNV, como iniciativa que apuesta a nutrir de contenido dramático de alta calidad estética y profesional a la radio venezolana.

Yordano Marquina
Coordinador de Comunicaciones
Actor CNT
investigaciones.cnt2@gmail.com

Foto:
Gerardi y Arturo Moreno



FIN DE MUNDO, de Rubén Joya,
Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional 2018
Dirección artística: Carlos Arroyo



FIN DE MUNDO, de Rubén Joya,
Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional 2018
Dirección artística: Carlos Arroyo



FIN DE MUNDO, de Rubén Joya,
Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional 2018
Dirección artística: Carlos Arroyo



FIN DE MUNDO, de Rubén Joya,
Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional 2018
Dirección artística: Carlos Arroyo



FIN DE MUNDO, de Rubén Joya,
Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional 2018
Dirección artística: Carlos Arroyo



FIN DE MUNDO, de Rubén Joya,
Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional 2018
Dirección artística: Carlos Arroyo



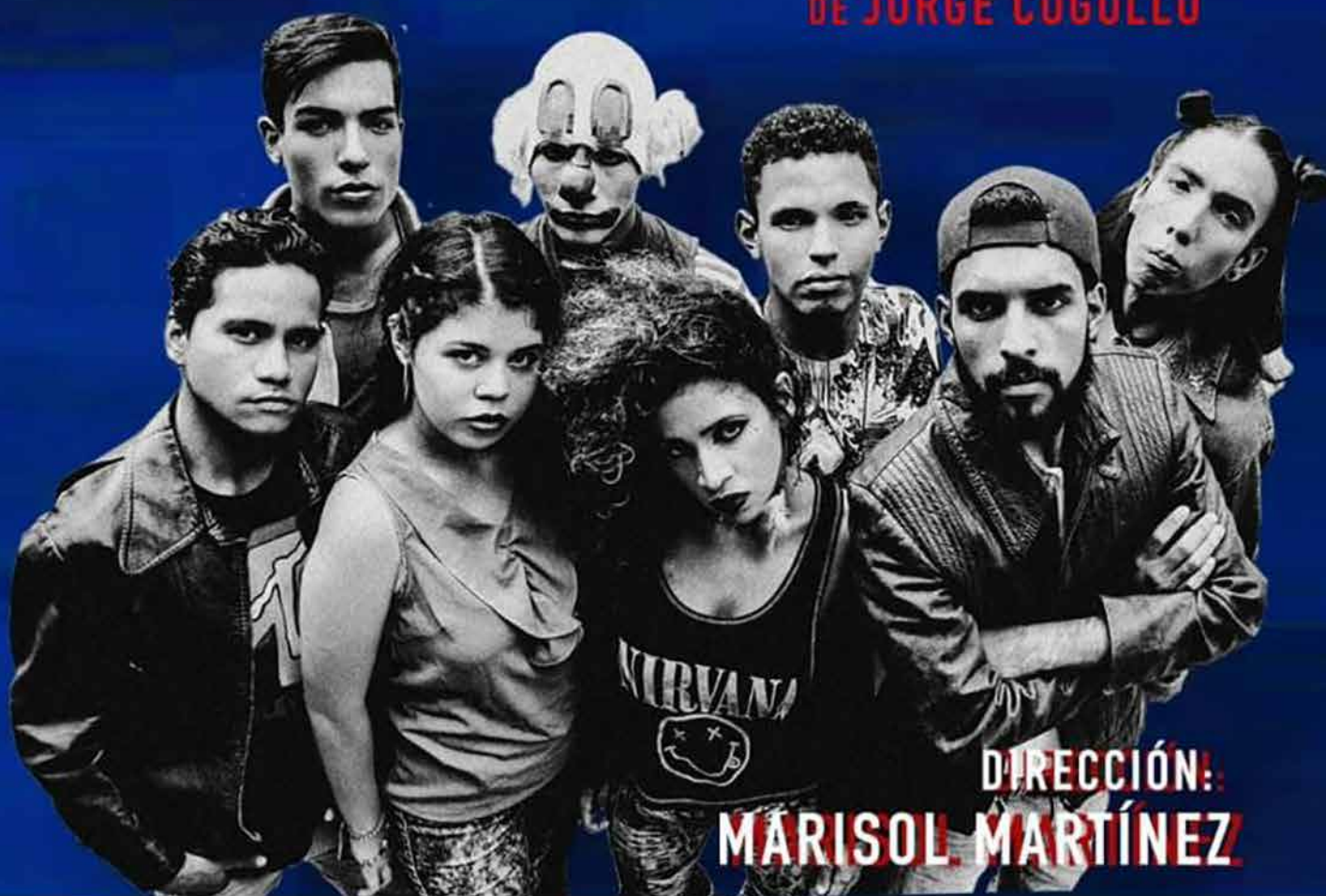
FIN DE MUNDO, de Rubén Joya,
Premio Apacuana de Dramaturgia Nacional 2018
Dirección artística: Carlos Arroyo



MONOLOGOS BAJO LA LLUVIA / Creación colectiva
Dirección artística: Rodolfo Porras

Mercdonald's

DE JORGE COGOLLO



DEL 1 AL 17 DE NOVIEMBRE 2019 / 4:00 p.m.

TEATRO ALBERTO DE PAZ Y MATEOS.

AV. ANDRÉS BELLO CON PROLONGACIÓN LOS MANOLOS, CARACAS. DISTRITO CAPITAL.

• AZUL •

Sobre Textos de Ramos Sucre y Cruz Salmeron

Participantes del Laboratorio de Creación Teatral:

David Vincenti / Gilberto Osorio / Dervis Benares
Yosmael Bello / Jean Carlos Brito / Luis Rojas / José
Antonio Millan / Kleiber Rodríguez / Nella Alfonso

Composición y Dramaturgia Musical: Julia Carolina
Ojeda

Dirección General: Rufino Dorta

Domingo 01 de Septiembre / 6:00 P.M

CONVITE - Parque Los Caobos
Paseo Colón, Caracas, Distrito Capital.

Twitter: @CNT_Venezuela Instagram: @cnteatrove Pág. Web: www.cnt.gob.ve

Facebook: Compañía Nacional de Teatro de Venezuela



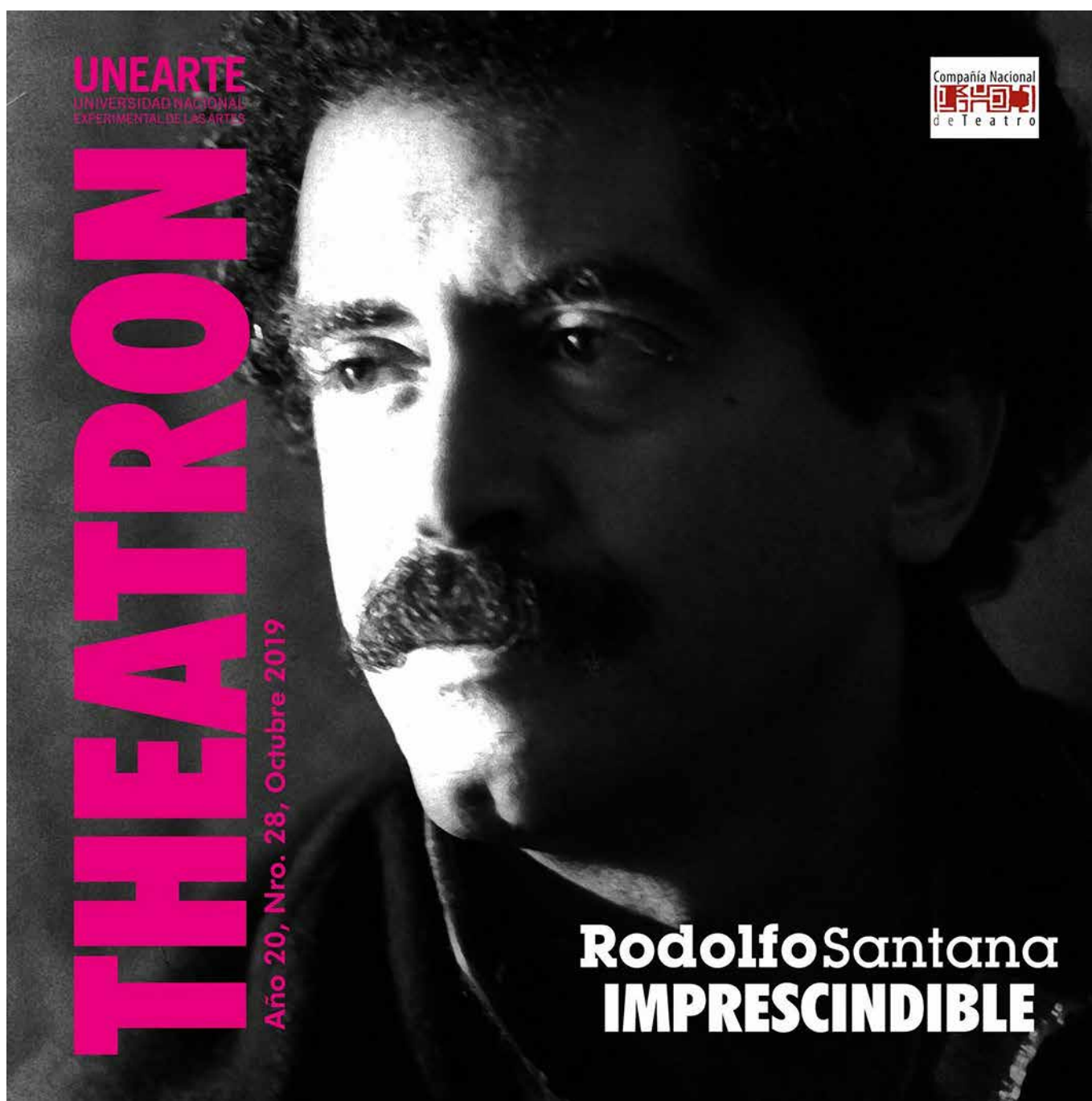
DESDE LA ORILLA
Dirección: Rufino Dorta



LA HISTORIA DE UN CABALLO QUE ERA BIEN BONITO

Adaptación de José Luís León

Dirección: Rufino Dorta



Número 28 Revista Theatron. UNEARTE / Compañía Nacional de Teatro- Homenaje a Rodolfo Santana



APACUANA. Premio de Dramaturgia (2015-2018)
Fundación Editorial El Perro y la Rana / Compañía Nacional de Teatro



MÁSCARAS SONORAS
Radioteatro
Canal Clásico de la Radio
Nacional de Venezuela -
Compañía Nacional de
Teatro



MÁSCARAS SONORAS
 Radioteatro
 Canal Clásico de la Radio Nacional de Venezuela
 Compañía Nacional de Teatro



Galería fotográfica



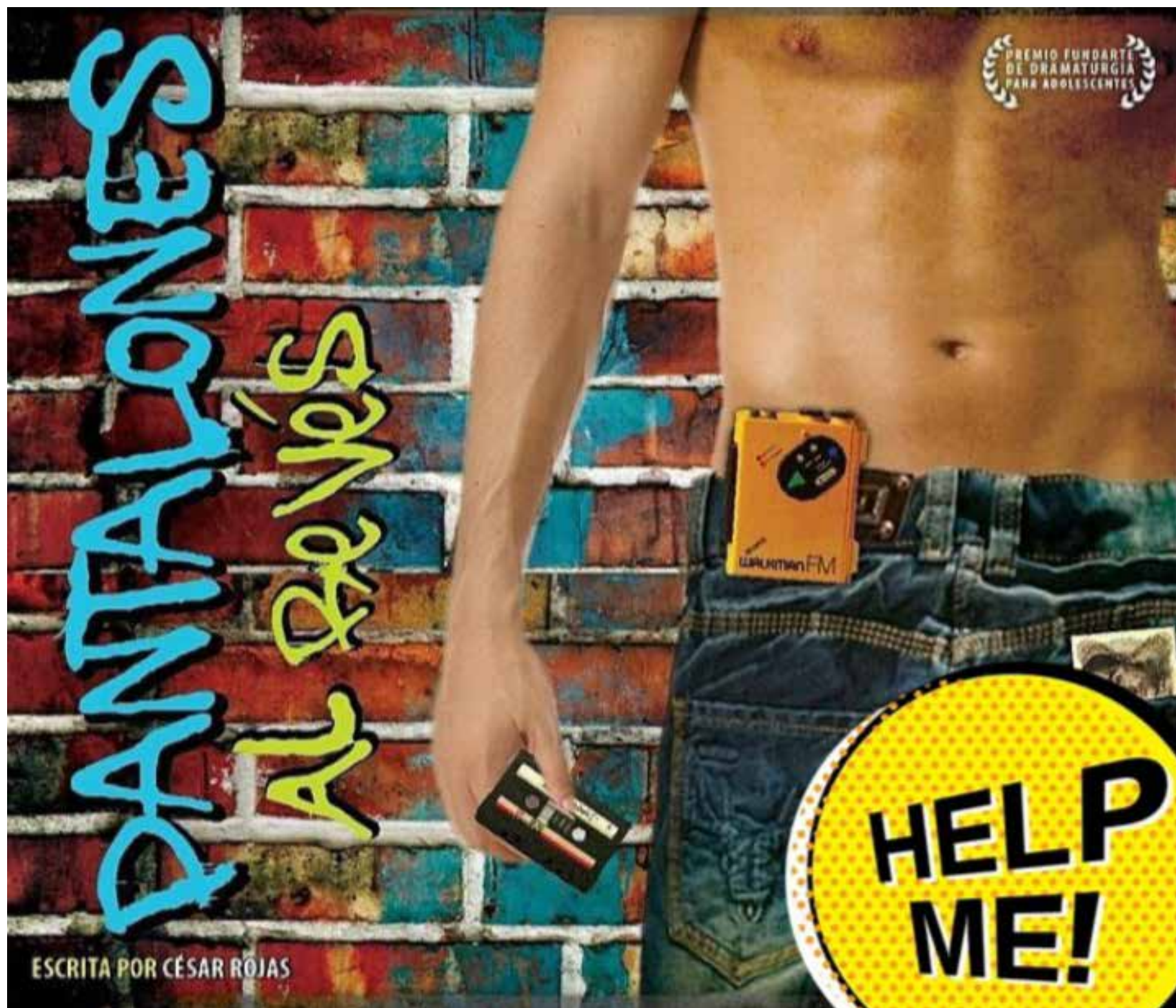
CABALLITO DE MAR
Grupo: Thalía
Fotógrafo: Juan Pereira
2016



CABALLITO DE MAR
Grupo: Thalía
Fotógrafo: Juan Pereira
2016



CABALLITO DE MAR
Grupo: Thalía
Fotógrafo: Juan Pereira
2016



PREMIO FUNDARTE
DE DRAMATURGIA
PARA ADOLESCENTES

FANTASMAS de los 80's

ESCRITA POR CÉSAR ROJAS

HELP
ME!



LOS PANTALONES AL REVÉS

Autor: César Rojas

Fotógrafo: Luis Miguel Sánchez



LOS PANTALONES AL REVÉS

Autor: César Rojas

Fotógrafo: Luis Miguel Sánchez



UN VIAJE DE CUENTOS
2014
Grupo: El galpón del arte



EL SECRETO DE GRILLILDA
2015
Grupo: El galpón del arte
Fotógrafo: Naghieli Godoy



EL ESPEJO DEL VIENTO
2015
Grupo: El galpón del arte
Fotógrafo: Naghieli Godoy



*EL CIRCO MÁS VISIBLE DEL MUNDO
2013
Grupo: TET*



LA CASA VERDE

2014

Grupo: La sarta de cuentos

Fotógrafo: Simonne Betancourt



MARÍA ROSARIO

Grupo: Movimiento teatral César Rengifo

Fotógrafo: Rainer Suárez



MARÍA ROSARIO

Grupo: Movimiento teatral César Rengifo

Fotógrafo: Rainer Suárez



DON QUIJOTE

2019

Grupo: Movimiento teatral César Rengifo

Fotógrafos: Nelson López y Gabriela Materano



DON QUIJOTE

2019

Grupo: Movimiento teatral César Rengifo

Fotógrafos: Nelson López y Gabriela Materano



DON QUIJOTE

2019

Grupo: Movimiento teatral César Rengifo

Fotógrafos: Nelson López y Gabriela Materano



Compañía Nacional

de Teatro

MINISTERIO

DEL PODER POPULAR
PARA LA CULTURA

 Gobierno
Bolivariano
de Venezuela
Ministerio del Poder Popular
para la **Educación Universitaria**