

“Tradición versus innovación en el teatro para niños y jóvenes”

“Tradition vs. Innovation in Theater for Children and Youth.”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/sormani1.html>)

Nora Lía Sormani

Universidad de Buenos Aires
Centro Cultural de la Cooperación

Resumen: Este artículo hace un revision panorámica del teatro para niños y jóvenes en Buenos Aires en los años de la Postdictadura argentina (1983-2013). El análisis se centra en los aspectos de modernización de las prácticas escénicas, los elementos que todavía persisten del teatro de décadas anteriores en el campo del teatro argentino para jóvenes y niños, los hábitos del public, la formulación de categorías teóricas de las nociones de tradición e innovación y los cambios que se han producido tanto en los temas como en los lenguajes e interrelación de la escena teatral con las competencias del "nuevo niño" y el “nuevo joven”, especialmente en lo tecnológico y lo mediático. Estas reflexiones, a partir del caso argentino, podrían servir como nociones teóricas generales para pensar tradición e innovación en el teatro para niños y jóvenes en el mundo actual.

Palabras clave: Teatro para jóvenes y niños – Tradición e innovación en el teatro - Teatro argentino postdictadura -

Abstract: This article provides an overview of theater for children and youth in post-dictatorship Buenos Aires (1983-2013). This analysis focuses on various characteristics including modernizing aspects in stage practices, features extant from previous decades, spectatorship, and formulating theoretical categories for tradition and innovation. It also deals with changes in topics and ways of expression as related to the dialogue between theater and the habits of today’s youth and children, mainly in terms of technology and the media.

While these reflections focus on Argentina, they may serve as general theoretical notions to reflect on tradition and innovation in theater for children and youth in today’s world.

Keywords: Theater for Children and Youth – Tradition and Innovation in Theater – Post-dictatorship Theater in Argentina

En los años de la Postdictadura argentina (1983-2013), el teatro para niños y jóvenes en Buenos Aires asiste a una profunda modernización, tanto en las prácticas escénicas como en los hábitos del público como en la formulación de categorías teóricas. Buenos Aires se transforma en un espacio de tensiones muy productivas entre tradición e innovación. En nuestra comunicación nos detendremos primero en una caracterización teórica de las nociones de tradición e innovación aplicables a ese contexto; luego, expondremos qué elementos persisten del teatro de décadas anteriores y qué cambios fundamentales se producen tanto en los temas como en los lenguajes e interrelación de la escena teatral con las competencias del "nuevo niño" y el “nuevo joven”, especialmente en lo tecnológico y lo mediático. Creemos que estas reflexiones, a partir del caso argentino, valen como provisión de nociones teóricas generales para pensar tradición e innovación en el teatro para niños y jóvenes en el mundo actual, aunque dando por sentado que estas grandes coordenadas

asumen diferencias y singularidades locales en cada ciudad y país. Tradición e innovación varían de acuerdo a la historicidad de cada contexto.

Tradición e innovación en la destotalización

Llamamos tradición a un estado del TIJ que proviene del pasado y se mantiene constante (con variaciones) a través de las décadas, produciendo un efecto de continuidad. La innovación, por el contrario, confronta con la tradición a partir de pulsos de modernización, de cambio y ruptura, es decir, de cuestionamiento y superación crítica de lo anterior a partir del valor (más o menos radicalizado) de lo nuevo. La tradición es eminentemente estática, la innovación es dinámica y está en permanente metamorfosis. Si bien la tensión entre tradición e innovación constituye una invariante en la historia del teatro occidental desde la Baja Edad Media (aunque de maneras distintas, siempre están presentes la tradición y la innovación como una pareja inseparable), en el caso del TIJ, por la historia específica de este tipo de teatro (su origen tardío, en el siglo XVIII), asume rasgos singulares. En los últimos treinta años, bajo el signo de la “postmodernidad” (un término hoy muy cuestionado) se ha producido una notable renovación en el TIJ que ha acompañado el ritmo de cambio social y cultural a partir de las nuevas coordenadas mundiales: globalización y planetarización, desarrollo socio-comunicacional a partir de las nuevas tecnologías, con la consecuente desterritorialización de los vínculos interpersonales (gracias a redes satelitales, nuevas formas de comunicación, digitalización, internet, etc.).

Sin duda, estos cambios generan un contraste fundamental con la tradición. Pero paradójicamente se observa en el panorama mundial una internacionalización de la regionalización, es decir, la caída de los grandes discursos de representación, desplazados por el auge de lo micropoético y lo micropolítico. Es el paradigma del “cada loco con su tema”, de la destotalización, de la proliferación de poéticas y formas que contrastan entre sí y que en su diversidad generan una relativización del sentimiento de lo nuevo. Las nuevas formas de producción ya no valoran la relación con modelos o tendencias hegemónicas de la renovación provenientes de los campos centrales, sino un trabajo localizado a partir de un teatro de la subjetividad y del deseo que replantea la actividad teatral como fundación de territorios de subjetividad alternativa a los grandes discursos de representación. El teatro ha devenido espacio micropoético y micropolítico y el panorama del estallido y la diversidad de las micropoéticas y las micropolíticas teatrales genera un doble efecto en la mirada del estudioso: proliferación de lo nuevo (si se lo confronta con la tradición) y relativización de un modelo hegemónico o fuerte de lo nuevo (si se confrontan las micropoéticas y las micropolíticas entre sí). La proliferación de mundos poéticos genera la ilusión de que es posible cualquier tipo de expresión y que no hay líneas internas que se sigan orgánicamente sino más bien molecularización y red de vínculos que conectan los fragmentos incontables del campo teatral. La imagen ya no es piramidal ni jerárquica sino horizontal y comunitaria: las distintas micropoéticas y micropolíticas conviven en el mismo nivel como islotes en red. Esta nueva situación del funcionamiento de los campos teatrales, nueva en la historia del teatro occidental, adelgaza paradójicamente la percepción de novedad y originalidad. Lo nuevo parece definirse como aquello que es necesario o inexorable para las búsquedas de expresión en cada proyecto anclado históricamente en una nueva estructura de subjetividad, experimentación y coordenadas de trabajo. De esta manera los campos

teatrales se han complejizado. Podemos hablar de un “canon de la multiplicidad” o de un paradójico “canon imposible” ya que en él no podrían estar representadas todas las expresiones micropoéticas y micropolíticas. Así, en un mismo campo teatral conviven diversos imaginarios, múltiples lenguajes, distintas concepciones de teatro y formas de producción. Por ejemplo, en el campo teatral de Buenos Aires, Argentina, conviven muy diferentes teatristas y grupos y proliferan las más diversas poéticas: teatro de actores, de palabra o mimo, de títeres y objetos, danza y danza-teatro, nuevo circo, teatro musical, teatro de alturas, teatro del relato y otras formas de la juglaría, teatro de imagen, teatro de papel, teatro para bebés, teatro comunitario, teatro negro, teatro murga, proyecciones de la televisión a la escena teatral, etc. La diversidad asiste también a las trayectorias internas de los grupos que, aunque manifiestan líneas internas, han acentuado su dinámica de metamorfosis. Este nuevo funcionamiento del campo teatral ha generado un espectador abierto a la diversidad, dotado de las competencias de la amigabilidad, la disponibilidad y el compañerismo frente a la multiplicidad de expresiones y concepciones que se despliegan ante sus ojos. Y el espectador niño y el joven parecen especialmente hábiles para asumir esta diversidad. El “canon imposible” exige en los críticos profesionales un reposicionamiento de sus prácticas respecto del pasado.

Algunas líneas de observación

En este contexto de diversidad que torna tan complejas las relaciones entre tradición e innovación queremos destacar cuatro líneas que permiten enhebrar desde la mirada crítica algunos fenómenos y ponerlos en contacto: la tensión pedagogía-autonomía, la ampliación temática, la introducción de nuevos lenguajes y la escena neotecnológica.

En los últimos treinta años, en la Argentina en particular después de la dictadura el TIJ pone en crisis su relación de ancilaridad con la educación, es decir, se libera de las ataduras que implica utilizar al teatro como medio para enseñar, como un sucedáneo de la escuela. A la pedagogía se opone la concepción de autonomía (en el sentido de no ancilaridad del arte respecto de otras disciplinas que no sean el arte: educación, política, religión, ciencia, moral, etc.). Un teatro de la autonomía propone una nueva instrumentalidad del arte: cuando el arte no sirve a otras disciplinas y se sirve a sí mismo, comienza a prestar un servicio específico, que solo el arte puede proveer. De esta manera el arte descubre en su propia autonomía una inédita dimensión pedagogizante: el arte es en sí mismo otra forma de educación, que ejercita en nuevos saberes la sensibilidad, la inteligencia, la memoria, la emoción, la introspección, etc.

En el canon de la multiplicidad, la voluntad pedagogizante no desaparece, pero asume diversidad de formas, entre dos grandes modelos semióticos: el teatro con voluntad de comunicación de ciertos contenidos precisos educativos o moralizantes y un teatro de la estimulación, que construyen respectivamente dos modelos diversos de espectador niño: el espectador alumno y el espectador emancipado.

En segundo lugar, debemos reconocer que se ha producido una ampliación y profundización de los temas que se circunscribe, entre otros a: a) ya no se trata a la infancia como una idea de servicio, provecho o preparación para el futuro, sino como una etapa

específica con sus necesidades y formas de estar en el mundo específicas; b) ya no hay modelos sociales uniformados e intolerantes con actitudes sexistas o racistas, sino que se refleja en las obras el derecho a las diferencias individuales (raza, género, aficiones, imagen corporal); c) ya no se trabaja con conductas morales personales que distinguen claramente el bien del mal; d) antes los conflictos externos representados tenían causas bien detectables y de resolución nítidamente determinada. Ahora hay una aceptación de la complejidad de los conflictos, que a menudo tienen causas internas, de difícil o imposible resolución. Es decir, ya no hay finales felices obligatorios; e) antes, la resolución de conflictos se realizaba a través de la represión o desaparición del problema. Ahora: el conflicto se supera generalmente a través de la verbalización, el humor y la imaginación; f) antes había una descripción de dos mundos (niños y adultos) jerárquicos y separados entre sí. Ahora, han aparecido en el arte para los niños las relaciones de complicidad y comunicación entre niños y adultos. 8) Antes existían convenciones muy marcadas, restrictivas e inviolables en su definición. En cambio ahora predomina la admisión de márgenes más amplios para la ruptura de las normas (mayor tolerancia a la informalidad, el desorden, lo no-perfecto). Y fundamentalmente la introducción de los temas “tabú” (antes considerados no adecuados para los niños) como la guerra (Cantata de Pedro y la guerra, de María Inés Falconi), la violencia, el divorcio, la sexualidad, la política, las malas palabras, entre otros.

En tercer lugar, en los últimos treinta años se verifica la incorporación de nuevos lenguajes al TIJ que produce una auténtica ampliación del espectro del teatro. La cartelera actual permite elegir entre formas tradicionales (teatro de payasos, retablo de títeres de guante, circo, comedia musical) y poéticas de innovación (como las ya mencionadas teatro de objetos, nuevo circo, danza-teatro, nuevas expresiones del teatro musical, etc.). Hay que resaltar la experimentación con corpus y poéticas no tradicionales en el TIJ, como por ejemplo el universo las artes plásticas internacionales (*Bellas artes* de Gerardo Hochman), o de Samuel Beckett (en los espectáculos *Bom Bim Bam* de Martín Palladino y Cecilia Miserere y *Un mar de dudas* de Silvina Patrignoni y el grupo Chocolate con Churros).

Por último, destaquemos entre estas líneas de tendencia la incorporación de las más diversas posibilidades tecnológicas en interacción con los cuerpos de los actores en el convivio con los espectadores: proyecciones de imágenes, efectos de computarización en la escenografía y la sonorización, tecnología de iluminación, juego con celulares, auriculares y estrategias interactivas, hologramas, etc.