# En profundidad

Armando Carías

# Aproximación a una poética del teatro infantil (y II)

**Este artículo, cuya primera parte fue publicada en el número anterior del Boletín, constituye la ponencia que el propio Carías presentó en el seno de los encuentros hispanos-venezolanos sobre teatro para niños y jóvenes, que tuvieron lugar en 1998, en el seno del Festival Iberoamericano de Teatro (FIT), en Cádiz.**

**En él, Carías mantiene la tesis de que el trabajo actoral destinado a público infantil requiere de especialización y formación específica.**

Armando Carías, Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Central de Venezuela es, además, director del Teatro Universitario para Niños, en El Chichón, desde hace más de 20 años.

# ¿Qué es la improvisación creativa?

Un actor que trabaja para niños es, esencialmente, un animador, un promotor de arte. Su oficio navega las aguas de un inesperado torrente que es ese público impredecible conformado por cientos de cabecitas que se mueven en la sala o entre las ramas de un árbol en el parque.

Ese actor trabaja para alguien cuyo sentido de la atención no necesariamente tiene que ver con el estarse quieto, sin moverse.

Mucho se insiste en que la atención del niño es dispersa, sostengo que más que dispersa es "fraccionada" y que si su Centro de interés es suficientemente atractivo, él siempre regresará allí, donde está pasando algo que tiene que ver con él.

Uno de los creadores latinoamericanos más prolíficos en piezas escritas para público infantil, el dramaturgo cubano René Fernández, expresa en relación a esta idea que "la obra debe ser escrita de tal manera que el niño sea capaz de encontrarse en ella con un mundo fascinante, en el que decida entrar y salir cuando lo estime conveniente".[6] "Entrar y salir", buena imagen para ilustrar el sentido de la atención del niño.

Evidentemente que la ejercitación de las destrezas que puedan permitirle al actor salir airoso del reto de la improvisación, supone una práctica en aspectos no siempre presentes en la rutina de un intérprete de teatro para público adulto.

Así, este actor ideal deberá manejar el desarrollo creativo de una idea, la exploración de los límites, el manejo acertado de los imprevistos escénicos, la coherencia del discurso improvisatorio, la unidad literaria y el sentido de la inmediatez.

En la experiencia que vengo transitando con mi grupo, en la Universidad Central de Venezuela -El Chichón- suelo desarrollar diversos ejercicios orientados a focalizar circunstancias accidentales que pueden presentarse durante una función y la forma de enfrentarlas.

[6]Fernández, René. Dramaturgia para la Niñez: ¡Un trabajo mayor! "El juego de la cordura". Ministerio de la Cultura. Colombia.

*¡Viva la Caja boba!* de Armando Carías y Morelba Domínguez.
Dirección, del propio Carías.

Pongamos por caso el paso de un avión durante un espectáculo al aire libre, el ingreso de un bebé al escenario, (¡cuántas veces nos ha pasado!), el llanto de un niño, el grito de un pequeño y emocionado espectador y otras circunstancias que el actor que trabaje para niños no debe ignorar.

El mito de la cuarta pared es una imagen muy relativa en los espectáculos infantiles. No puedo entender cómo un actor es capaz de obviar el reclamo de un niño que a viva voz le advierte sobre el peligro ("¡cuidado!") que lo aceche en la escena. Ese personaje, piensa el niño, o es tonto o es sordo.

Carmelo Castro, dramaturgo y director venezolano de reconocida experiencia en el teatro infantil, al enumerar las exigencias que suele hacerle a sus actores, destaca la habilidad para improvisar.[7]

[7] Castro, Carmelo. Primeras Jornadas de Discusión sobre el Teatro para Niños en Venezuela. UCV. "Forzar la Imaginación".

# En profundidad

Ese actor que trabaja para niños debe tener una amplia gama de referentes culturales en relación con el mundo de la infancia, sus motivaciones e intereses.

No debe olvidar ese actor que trabaja para niños que él es un "Actor/Autor" y que no en pocas oportunidades se verá en la necesidad de hilvanar su actuación con frases, acciones y situaciones producto de su ingenio y capacidad de respuesta a hechos fortuitos e inesperados.

Un actor que no está preparado para integrar a su discurso la rica gama de sugerencias provenientes de los niños, será un actor desconcertado en la escena, incapaz de entender que entre línea y línea de su parlamento bien puede ir una acotación lanzada desde el fondo de la sala por una voz emocionada.

El actor que trabaje para niños debe hacer uso de su capacidad de improvisación de una manera creativa para canalizar de la mejor manera el rol activo y protagónico que el público infantil asume en el espectáculo.

## Comunicación Afectiva

Tal y como decíamos al principio, crear para los niños es una tarea profundamente amorosa.

Imposible hacer teatro para niños si antes no se les ama (o amarlos haciendo teatro para ellos).

Se ama al niño cuando en medio de un cuento se le mira a los ojos con la misma carga afectiva de un abuelo. Se le ama cuando antes y después de la función nos acercamos a ellos y les abrimos las puertas de nuestro universo de coloretes y pelucas de coleto. Les amamos cuando somos respetuosos hacia su condición de espectadores y cuando no subestimamos su inteligencia y sensibilidad.

Sin embargo, este amor que procuramos al acercarnos al niño no llega de manera azarosa, es un amor que se cultiva en el estudio y en el fortalecimiento de una relación construida en el afecto, que nace en él y se multiplica en el conocimiento de cada uno de los matices que distinguen a ese público hambriento de ternura.

De allí la suprema importancia que debe concedérsele al arte de la conversación como la llave que abre los canales de la comunicación entre el actor y ese niño, que más que "ver" o "escuchar", quiere "vivir" una aventura.

Entra, entonces, en juego el llamado "Feedback" o comunicación de retorno, que "horizontaliza" la relación en el espectáculo y concede voz al espectador infantil, para que comparta y opine, aun en la disidencia, sobre lo que ocurre en la obra, pudiendo incluso, alterar la historia, invertir roles, modificar el desenlace.

**Un actor para niños que no sepa contar cuentos es un actor incompleto**

Juega papel fundamental en el manejo de este tipo de situaciones, el que el intérprete conozca y maneje la técnica de la narración oral, ya que ésta exige la creación de puentes de afecto que facilitan la necesaria "negociación" que debe darse entre niño y actor cuando la historia es responsabilidad común.

Mucho antes de recibir clases de actuación o de voz, los integrantes del grupo que dirijo reciben talleres de narración oral, aprenden a contar cuentos. Un actor para niños que no sepa contar cuentos es un actor incompleto.

La narración oral suele, de hecho, ser una constante en buena parte de los espectáculos representados por El Chichón, ya que, ella ayuda a construir los puentes que deben unir al niño con el actor.

Es necesario que aquellos actores que trabajan para niños sean portadores de una ética que se hace valer sobre el escenario.

No queremos saber nada de esos actores que hacen teatro para niños como un trampolín hacia el espectáculo de adultos o hacia la televisión.

El Teatro para niños es un fin en sí mismo y sus intérpretes tienen la misma jerarquía que cualquier otro actor.

**El Teatro para niños es un fin en sí mismo y sus intérpretes tienen la misma jerarquía que cualquier otro actor**

## Participación Controlada

Un tercer elemento siempre presente en el teatro para niños es la participación.

Bien sea activa o pasivamente la participación del niño en el espectáculo es un hecho que, bien dirigido, puede convertirse en el mejor de nuestros aliados.

# En profundidad

El niño "participa desde el mismo momento en que está presente en el auditórium, aun cuando no diga una palabra durante el espectáculo, está participando con su atención".
El error consiste en pensar que sólo si éste grita y dice que "sí" a alguna pregunta que se le haga es que éste está participando.
Pilar Amich, en su ensayo *Las Piedras en los Estanques,* expresa su convicción de la importancia que debe otorgársele a la participación del niño en el espectáculo: "Si incluso, el espectador adulto está compenetrado en la participación, en el acontecimiento convencional e ilusorio que es el teatro, mucho más lo está el espectador joven, en el que la barrera entre pre-consciente y consciente es menos rígida y son más intensos los mecanismos de identificación y de proyección".[8]
Es precisamente por eso y para evitar que el término participación se convierta en manipulación, que ese actor especializado en teatro para niños debe conocer cuáles son los canales previstos para que esa participación sea favorable a los mejores intereses del espectáculo.
Por otra parte, no hay que olvidar que una participación no controlada, prevista ni calculada, puede desencadenar en el más feroz de los caos.
Es aquí donde es necesario mencionar el juego y todo lo que éste supone como la herramienta operativa de esta participación.
Otro de los ejercicios que de manera recurrente incluimos en la rutina de trabajo del grupo consiste en hacer juegos, quiero decir, jugarlos y coordinarlos, en principio entre nosotros mismos, luego en actividades de animación con niños y adultos.
Estos juegos pueden ser de los llamados competitivos, con ganadores y perdedores, o de la corriente cooperativa, cuyo objetivo no es "ganar" sino "jugar".
En todo caso, lo que buscamos es desarrollar en el actor su capacidad lúdica y liderazgo para "organizar" situaciones en las que el niño desea intervenir (participar) y debe hacerlo respetando reglas y acuerdos previos, igual que en el teatro.
Las palabras de Carlos de Arce [9], al referirse a la importancia del juego como herramienta de aprendizaje, son la mejor referencia para esta afir-

[8]Arnich, Pilar. Teatro y Animación (Ibídem). "Las Piedras en los Estanques".

Imagen del montaje dirigido por A. Carías *¿Quién se tomó la Vía Láctea?*, de Luiz Carlos Nieves.

mación: "La experiencia demuestra que cualquier cosa que quiera obtenerse de un niño, se conseguirá antes y mejor si se le plantea en forma de juego".

El manejo de esta convención, sus imprevistos, la relación directa -cuerpo a cuerpo- con el niño, la fijación de límites y la resolución de conflictos permite que ese actor se confronte con situaciones analógicas a los del espectáculo, las cuales podrá asumir con mayor asertividad en su desempeño escénico.

La dimensión lúdica del actor para niños, su capacidad para "jugar" y el necesario respeto a las reglas de ese juego, nos conducen al tercer factor que de manera indisoluble conforma esta "poética actoral".

[9]De Arce, Carlos. "Juegue con sus Hijos". Edit. Martínez Roca. España 1982.

## Un actor que no sabe jugar no puede hacer teatro infantil

Jugar, ese es el verbo definitivo que resume todo cuanto pueda decirse de este apostolado llamado teatro infantil y del cual nos hemos atrevido a disertar en estas líneas, que no son otra cosa que la bitácora de este navegante que entendió, hace ya más de un cuarto de siglo, que vale la pena elevarse a la altura del niño y desde allí, crear y crecer para él y en él.

Así como el actor que trabaja para niños debe ser un intérprete especializado, también el niño, en su condición de espectador, es un público especial.

Cabrían aquí otras consideraciones relativas a las condiciones en las que el Niño/Espectador se enfrenta al teatro (tamaño de las butacas, visibilidad de la escena), aspectos relativos a esa cultura adulta a la que ya hemos hecho referencia y cuyo análisis en profundidad hiciera Paul Hazard en su memorable texto *Los Niños, los libros y los hombres*.

También sería menester reflexionar en torno a otros roles del arte escénico infantil (música, diseño, dramaturgia) en cuyo contexto son válidos y aplicables los conceptos que aquí han sido expresados en relación al actor.

Como tan acertadamente lo expresa Iván Darío Álvarez, dramaturgo y titiritero colombiano, director del grupo La Libélula Dorada: "... cuando digo como dramaturgo que escribo para los niños, lo que trato de decir es que no escribo para mí mismo, ni tampoco para satisfacer a los adultos. Por tanto, acepto como punto de partida de la escritura escénica, que hay una relación compleja con el mundo de la infancia".[10]

Estos y otros puntos que han quedado a la deriva, serían temas a abordar en un futuro, al momento de canalizar en toda su magnitud el problema que plantea la relación total del niño con el teatro.

Por ahora hemos querido poetizar en torno al actor, trazar algunas coorde-

[10] Álvarez, Iván Darío. Dramaturgia para la Niñez. Un Trabajo Mayor. "La Risa Utópica de las Musas Infantiles". Ministerio de la Cultura. Colombia.

nadas que faciliten su orientación en el complejo mapa de la interpretación, darle algunas pistas que lo ayuden a encontrarse con su público. No obstante, será difícil que haya "poética" sin poetas, canciones sin voces que las canten y teatro infantil sin actores que asuman su arte con jerarquía, dignidad y sobre todo, con la exigencia que amerite una responsabilidad como la que se les encomienda cada vez que ponemos a un niño en sus manos.

Improvisación, comunicación, participación; tres aspectos inherentes al oficio de ese actor que se dirige a los niños y que nos aproximan en la búsqueda de esa poética que le habla a sus sentidos, a su inteligencia y su sensibilidad. ▼

## En el teatro para la infancia

**"No existen temas vedados, sino tratamientos inadecuados".**

(Conclusión 3 de las I Jornadas Nacionales de Estudio sobre Teatro Infantil y Juvenil. Granada; 23, 24/5/97)