



HAL
open science

El desarrollo del teatro para niños y jóvenes en Chile, Francia y España en la segunda mitad del siglo veinte: retos comparatistas y poelíticos

Simon Arnaud

► **To cite this version:**

Simon Arnaud. El desarrollo del teatro para niños y jóvenes en Chile, Francia y España en la segunda mitad del siglo veinte: retos comparatistas y poelíticos. Mapocho, Revista de humanidades, 2016, 79, pp.77-93. hal-01794269

HAL Id: hal-01794269

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01794269>

Submitted on 17 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EL DESARROLLO DEL TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES EN FRANCIA, CHILE Y ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: RETOS COMPARATISTAS Y POELÍTICOS¹

*Simon Arnaud**

Un análisis comparado del desarrollo del teatro para la infancia en Chile, Francia y España durante la segunda mitad del siglo xx podría ser tachado de atrevido si se contemplan dos factores significativos: la situación de los estudios comparatistas en el campo de la literatura² y la situación de los estudios sobre el teatro para niños en el campo de los estudios teatrales en el mundo. Además, la elección de los elementos de la comparación podría parecer arbitraria, cuando no superficial, si este cotejo no hubiera abierto casi de entrada una serie de perspectivas enriquecedoras para el estudio de los respectivos teatros nacionales para niños. De hecho, al entrar de lleno en el estudio del teatro para niños chilenos, uno se da cuenta de todo el horizonte de expectativas que abre para el estudio de las producciones francesas y españolas, tanto a nivel del objeto de estudio como de la metodología adoptada por investigadores provenientes de otras áreas culturales. El primer reto que encierra el enfoque comparatista consiste en sondear la posibilidad de elaborar una historia comparada de las artes dramáticas que sea neutral y libre de todo arraigo en una tradición teatral particular³. A este reto se añade el de aunar perspectiva literaria, histórica y sociológica, en la medida en que el desarrollo del teatro para la infancia queda estrechamente vinculado con las expectativas socio-políticas de la sociedad adulta y de las tensiones ideológicas que la han alimentado de modo distinto según los países y las décadas a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Asimismo, al ser una práctica cuyos profesionales siempre han sido conscientes de su desarrollo y han estado preocupados por su propia definición y encauzamiento, se han tejido, ya desde los años cincuenta, redes de colaboración e intercambio de prácticas artísticas e investigadoras entre países. Este aspecto tiende a estimular la perspectiva comparatista. Ahora bien, convendrá superar las contingencias socio-políticas y culturales

* Doctorando en cotutela, Universidad Rennes 2/ Universidad de Murcia.

¹ Este neologismo ha sido acuñado por Enzo Corman en su ensayo *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques* (*Lo que solo el teatro puede decir. Consideraciones poéticas*), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

² Françoise Lavocat, «Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation», en *Vox-Poetica Lettres et Sciences Humaines*, avril 2012, [en línea: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>]

³ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, «Que sais-je?», Presses Universitaires de France, 2009, p. 90.

que sacudieron los tres países en el periodo estudiado, para tratar de entresacar mecanismos de regulación y desarrollo estéticos, educativos, sociales y políticos comunes, y también para medir los desfases y discontinuidades entre las tres áreas citadas. Queda claro que el presente trabajo no pretende ofrecer una visión exhaustiva del desarrollo del teatro para niños en estos países. Primero, porque el espacio no lo permite, y luego, porque el acceso a las fuentes primarias (textos inéditos, archivos de asociaciones culturales, archivos de censura) ha sido desigual por evidentes razones de alejamiento geográfico. Por eso, lo que se pretende con este análisis no es proponer un modelo apodíctico, sino abonar el terreno para el análisis comparativo de los teatros para niños en el mundo, abrir pistas de investigación para futuros debates entre investigadores de distintos países, sin sacrificar, a pesar de todo, ni el rigor científico ni la relatividad histórico-cultural.

I. HACIA UN NUEVO SENTIMIENTO DE LA INFANCIA: PROTECCIÓN DEL NIÑO ESPECTADOR Y FORMACIÓN ESTÉTICA INTEGRAL

A partir de finales de los años cuarenta se consolida en la mayoría de las sociedades industrializadas lo que podemos llamar un nuevo “sentimiento de la infancia”⁴ basado en los derechos y la protección del niño promovidos por la UNESCO⁵. Este nuevo sentimiento de la infancia influirá directamente en el rumbo tomado por los profesionales dedicados al teatro infantil, que encontrarán en la recién creada organización un amparo destacado y eficaz. De hecho, se crea en Francia en 1965 la “Association Internationale du Théâtre pour l’Enfance et la Jeunesse” como prolongación de la asociación francesa, bajo el impulso de Léon Chancerel y el patrocinio de la UNESCO y de su Instituto Internacional del Teatro, que promovía la idea de un “teatro como lugar de acercamiento, de comprensión mutua y de paz”⁶. La antena española fue creada un año después por la Sección Femenina y con el apoyo del Ministerio de Información y Turismo franquista. En cambio, se tuvo

⁴ Término acuñado por el historiador Philippe Ariès en *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, 501 pp. Primera edición en 1960.

⁵ Creada en 1946 por la ONU, la UNESCO tiene como objetivo “contribuir a la paz y a la seguridad estrechando, mediante la educación, la ciencia y la cultura, la colaboración entre las naciones” (Constitución de la UNESCO, 1946, artículo 1 “Propósitos y funciones”). La vertiente teatral de su labor fue sustentada por el Instituto Internacional del Teatro (1948) y el trabajo de protección de los niños se impulsó con la creación de la UNICEF (1946).

⁶ Matondo Mbiyeyi, *L'UNESCO et le développement du théâtre subsaharien comme moyen de culture de 1960 à 1990*, tesis inédita bajo la dirección de Robert Abirached, Paris x, 1995, p. 31.

que esperar al año 1990 para la creación de la ACHITEJ, antena chilena de la asociación internacional que tuvo un trabajo sostenido durante nueve años (1990-1999). Bajo la presidencia de Claudio Pueller, la labor de la asociación permitió realizar una red de colaboración con más de veinte compañías. Durante estos nueve años se realizaron siete versiones del Festival de Teatro Infantil (FESTIN) y dos del Festival de Teatro Juvenil (FESTEJU), eventos que contaron con la participación de compañías invitadas del extranjero⁷.

Ya en los años sesenta, a través de la ASSITEJ se crea toda una red de intercambio de experiencias entre profesionales de países tan distintos como Francia, Checoslovaquia, España, Argentina, Italia, Reino Unido, Estados Unidos o la Unión Soviética. Los congresos internacionales y el “Bulletin d’information, de documentation et de liaison internationale” (publicado en lengua francesa, lengua oficial de la ASSITEJ en los primeros años de su existencia, a la que pronto se agregan el inglés y el ruso⁸) sirven de plataforma para dar cuenta de las distintas concepciones que operan entre los miembros de la asociación internacional. Por cierto, la cuestión lingüística es objeto de debate entre los países miembros. En 1972, la cúpula madrileña de AETIJ redacta una carta al comité ejecutivo de ASSITEJ-Internacional en la que comunica lo siguiente, con tono casi amenazador:

Los países iberoamericanos se sienten discriminados en la Asociación, si al menos, en los Congresos Internacionales no es reconocido el idioma español como lengua oficial [...] Por esto los países de Iberoamérica están dispuestos a formar una Asociación Iberoamericana de Teatro Infantil y Juvenil con independencia de la ASSITEJ.

El interés de la asociación española es evidente: por una parte, la creación de antenas en Iberoamérica ponía a los representantes españoles en una posición decisiva, la de puente entre dos continentes y, por otra parte, ofrecía un argumento suplementario para convertir el castellano en lengua oficial de la asociación, junto al francés, al ruso y al inglés. O sea, no se trataba para

⁷ Claudio Pueller Barría, “Breve historia de la Asociación Chilena de Teatro para la Infancia y la Juventud, ACHITEJ”, presentación en las mesas de diálogo “Construyendo asociatividad desde la memoria y la creación”, Tercer encuentro TE VEO, Chile, 27 de noviembre de 2013.

⁸ La voluntad por parte de los miembros españoles de la ASSITEJ de convertir al castellano en lengua oficial de la asociación (junto con el francés, el inglés y el ruso) fue motivo de tentativas de acercamiento con los países hispanoamericanos, rompiendo el europeocentrismo que dominaba en la UNESCO y el ITI.

España de romper con el “europeocentrismo” que operaba en ASSITEJ⁹, sino más bien de posicionarse como nación clave en la organización internacional o, por lo menos, de recobrar cierta legitimidad ante profesionales extranjeros que podían ver con recelo la colaboración con una antena española estrechamente vinculada con el régimen franquista.

En el marco de estas actividades aparecen tanto reflexiones de índole marxista¹⁰ como puntos de vista cristianos¹¹ sobre el teatro para niños. Ahora bien, todas las opiniones, por muy alejadas que estuvieran ideológicamente, concordaban en la necesaria condena de un teatro hecho por niños actores y en el apoyo a un teatro de calidad hecho por profesionales adultos en dirección de los pequeños. La preocupación por la calidad formal del teatro infantil fue sin duda la razón que llevó a María Nieves Sunyer —regidora central de la Sección Femenina y presidenta de la asociación española— y a Léon Chancelrel a tomar las experiencias soviéticas como ejemplos que seguir. Entre ellas figuraban la labor de Natalia Satz en la Unión Soviética en los años veinte, o los proyectos posteriores de Ilse Rosenberg en la Alemania Oriental, así como la constante búsqueda de una gran calidad artística en los países del Este, lo que se ponía de relieve “en la estructura artístico-administrativa de los teatros para niños”¹². Sin embargo, frente a las empresas llevadas a cabo en el bloque oriental y al extraordinario apoyo institucional de los países comunistas a su teatro infantil, tanto el dramaturgo francés como la representante franquista mantenían una marcada distancia ideológica¹³.

En España, el impulso hacia un teatro profesional de calidad se fraguó en la creación de la compañía “Los Títeres” de la Sección Femenina en 1959, proclamada Teatro Nacional Infantil en 1964 por el Ministerio de Información y Turismo, dirigida primero por Carlos Suárez Radillo (1959-1962) y luego por Ángel Fernández Montesinos (1962-1977). La labor de ambos directores marcó el inicio de una nueva etapa en la calidad estética de los espectáculos teatrales para niños, aunque dentro de los límites ideológicos

⁹ Sobre la cuestión del europeocentrismo en la UNESCO, leer el artículo de Chloé Maurel, «L'UNESCO entre européocentrisme et universalisme (1945-1974)», *Les cahiers Irice*, 2012/1, N° 9, pp. 61-72.

¹⁰ Serguei Mikhal'kov, *Théâtre, enfance et jeunesse. Bulletin d'information, de documentation et de liaison internationale*, N° 1, enero-marzo 1965, p. 18.

¹¹ Raffaello Lavagna, *Théâtre, enfance et jeunesse. Bulletin d'information, de documentation et de liaison internationale*, N° 1, enero-marzo 1965, p. 19.

¹² María Nieves Sunyer, “El teatro para la infancia y la juventud en el mundo”, en *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, Madrid, Editorial Nacional, 1968, p. 70.

¹³ Christiane Page, *Les pratiques théâtrales dans l'éducation au XXème siècle: aliénation ou émancipation?*, Artois Presses Université, 2009, pp. 156-160; y María Nieves Sunyer, “El teatro para la infancia y la juventud en el mundo”, *op. cit.*, p. 71.

impuestos por el régimen franquista. En Francia, el despertar de esta nueva preocupación estética se dio con anterioridad, con las puestas en escena de Léon Chancerel en los años treinta, pero la tendencia se generalizó a finales de los años cincuenta con las labores de profesionales del teatro y de la educación —la mayoría miembros de la ATEJ— como Catherine Dasté o Miguel Demuynck, este último influenciado por los principios emancipadores de la “Education Nouvelle” de Roger Cousinet. En Chile, a pesar de la ausencia de un organismo que reuniera a directores, dramaturgos y educadores, asistimos también a un despertar de la conciencia estética del teatro para niños y jóvenes. Los historiadores del teatro infantil suelen presentar *La princesa Panchita* (1957) de Jaime Silva¹⁴ como la obra que cambió el rumbo del teatro para niños. Manuel Peña Muñoz insiste en la calidad del texto y de la puesta en escena, así como en el profesionalismo que presidió “el montaje, la música, la iluminación, el vestuario y la escenografía, con la misma dedicación que si fuese una representación para adultos”¹⁵. En este contexto, debemos destacar también las propuestas dramáticas del grupo de teatro independiente ICTUS impulsadas por Mónica Echeverría y Jorge Díaz, antes de la salida de este último para España en 1965¹⁶. Las puestas en escena del grupo santiaguino reflejan una estética más experimental, mediante espacios reservados a la improvisación de los actores y a la participación de los niños espectadores, con el objetivo de mantener la ilusión teatral a cierta distancia y de invitar a la reflexión crítica.

En los tres países, vemos hasta qué punto se da el despertar casi simultáneo de un movimiento de profesionalización que desemboca en un mayor cuidado estético en los procesos de escritura dramática y de puesta en escena de las obras dirigidas al público infantil. Cabe mencionar que esta sincronía no se explica únicamente por la existencia de una organización internacional que garantizaba cierta conexión entre profesionales de distintos países, ya que Chile carecía de representantes en dicha asociación y de conexiones con ella¹⁷.

¹⁴ Esta obra se estrenó el 5 de octubre de 1958 en el Tercer Festival de Alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, y se publicó con posterioridad, en octubre de 1963, en la revista *Mapocho*. Es de señalar la colaboración del músico Luis Advis en el montaje.

¹⁵ Manuel Peña Muñoz, *Historia de la literatura infantil chilena*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 2009, p. 260.

¹⁶ Los espectáculos para niños del grupo fueron: *Chumingo y el pirata de lata* (1963), *Serapio y Hierbabuena* (1964), *El gallo Quiquiricó* (1965), *El círculo encantado* (1966).

¹⁷ Entre 1963 y 1980, solo aparece un único artículo sobre una experiencia de teatro infantil en Chile en las páginas del *Bulletin d'information, de documentation et de liaison internationale*: artículo «Partout dans le vaste monde», abril de 1964, p. 63.

En aquel momento, si los espectáculos mencionados y los debates en el seno de la ASSITEJ indagan clara y profundamente los problemas estéticos (actuación, escenografía, luminotecnia, lenguaje dramático), en cambio todavía no se debate la cuestión ética siguiente: “¿qué teatro para qué educación?”. Las reflexiones se limitan a promover la educación artística integral, a fomentar el “buen gusto” de la juventud a través de un arte que tiene la fuerza de poder aunar música, artes plásticas, creación literaria y actuación¹⁸.

En cuanto empiezan a subrayar la singularidad infantil —su fantasía, su imaginación, sus necesidades psicosociales—, muchos artistas, educadores y psicólogos de la ASSITEJ tratan de encauzarla y embaucarla mediante criterios intuitivos y a veces contradictorios, mezclando los últimos aportes en psicología infantil (los de Jean Piaget y Jean Château, por ejemplo) con postulados pedagógicos tradicionalistas. Asimismo, la internacionalización de los problemas temáticos y formales del teatro infantil se aparenta a una empresa de uniformización tanto artística como ideológica¹⁹. Como si los problemas éticos y estéticos pudieran plantearse desde las mismas perspectivas y de modo indiscriminado en países tan distintos social, económica y políticamente en los años sesenta y setenta.

Paralelamente al auge de la preocupación estética, se da un rechazo tajante y unánime de cualquier didactismo en el teatro para niños: de Léon Chancerel a Miguel Demuyneck en Francia; de María Nieves Sunyer a Alfonso Sastre²⁰ en España; y de Jaime Silva a Mónica Echeverría en Chile. Ahora bien, todos estos profesionales no esgrimen los mismos argumentos a la hora de justificar su rechazo del didactismo y de la moraleja, marcadores genéricos del teatro para niños en décadas y siglos anteriores. Para dramaturgos como Miguel Demuyneck, Mónica Echeverría o Alfonso Sastre, se trata de proponer un método educativo alternativo inspirándose en los movimientos de libre educación de principios del siglo xx (tanto en la vertiente del teatro *para* niños como en la vertiente del juego dramático hecho por niños).

¹⁸ De ahí, sin duda, las frecuentes colaboraciones con grandes nombres de las artes plásticas, de la literatura y de la música en cada país.

¹⁹ En los archivos de los congresos nacionales e internacionales, así como en el boletín de información internacional de la ASSITEJ, se solía hablar de “el niño”, sin tomar en cuenta la gran variedad de contextos sociales, culturales y políticos. No solo plantea problemas a la hora de captar las particularidades de cada país, sino también a la hora de abarcar la variedad sociológica dentro de un mismo país.

²⁰ Alfonso Sastre (1926) es un dramaturgo español que destacó por su compromiso político y social. Escribió dos piezas para niños —*Historia de una muñeca abandonada* (1964) y *El hijo único de Guillermo Tell* (1980)— y un ensayo teórico titulado *El teatro y los niños* (1970), en el que expone su concepción del teatro para niños como arma de cambio social.

En cambio, para prescriptores como León Chancerel y María Nieves Sunyer, la estigmatización del didactismo les permite denunciar como “retrógradas” todas las propuestas dramatúrgicas que no entroncaban con su visión de la educación y su ideología conservadora.

2. ¿APOYO O ENCAUZAMIENTO INSTITUCIONAL?

En aquellos años, se insiste con gran frecuencia en la necesidad de educar el “buen gusto” —calcado en las estéticas teatrales dominantes del momento— de un público futuro que se amolde a los esquemas artísticos vigentes. Esta voluntad queda clara en España a través de los esfuerzos de la Sección Femenina y del Ministerio de Información y Turismo (MIT), que no van a ahorrar medios para difundir las vistosas y efectistas adaptaciones de la literatura universal montadas por “Los Títeres”²¹.

Este aspecto nos lleva a indagar la cuestión del apoyo institucional del que gozaron los respectivos teatros para niños analizados. Podemos observar que la creciente exigencia artística se acompañaba de una mayor demanda presupuestaria y necesidad de apoyo material por parte de las instituciones estatales. Ya hemos mencionado el interés de las autoridades franquistas en el desarrollo de un teatro infantil profesional que marcara una renovación formal y temática. La explicación a este apoyo la podemos encontrar en el deseo por parte del Estado español de renovar su imagen internacional promoviendo una “cultura de paz”²² a través de un teatro que, al no poder caer más en la obvedad de la propaganda, se orientaba hacia la “mera evasión como táctica desmovilizadora”²³. Después del fin de la dictadura, el nuevo Estado español mantuvo cierto interés hacia el teatro para niños con la creación de CNINAT (Centro Nacional de Iniciación del Niño y del Adolescente al Teatro), que algunos artistas provenientes del teatro independiente criticaron duramente

²¹ Esta compañía oficial gozaba de la colaboración de grandes profesionales como su director Ángel Fernández Montesinos, el poeta José Hierro, el dramaturgo Alfredo Mañas, el figurinista Víctor María Cortezo, el compositor y director de orquesta Alberto Blancafort, y actores famosos en España (Emiliano Redondo, Víctor Valverde, etc.). Pusieron en escena adaptaciones de obras como *Peter Pan*, *Pedro y el Lobo*, *La isla del tesoro*, *El pequeño Príncipe*, *Pinocho*.

²² La campaña “25 años de paz” fue iniciada por el Ministerio de Información y Turismo en 1964 y la creación de la AETIJ en 1966 se integró al primer “Plan de Desarrollo” franquista (1964-67).

²³ Juan A. Ríos Carratalá, *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*, Madrid, Ariel, 2013, p. 15.

por las subvenciones desmedidas de las que gozaba y los pésimos resultados artísticos y educativos que ofrecía²⁴.

En Francia, es sobre todo a partir de los años setenta cuando los poderes públicos empiezan a manifestar un interés hacia el teatro infantil. En 1979, en el marco de la descentralización, el Estado crea seis Centros Dramáticos Nacionales para la Infancia y la Juventud (CDNEJ), recuperando iniciativas independientes como el “Théâtre des Jeunes Années” creado por Maurice Yendt y Michel Dieuaide en 1960, que se convierte en el “CDNEJ de Lyon” en 1980. Los CDNEJ son el punto culminante de un proceso de institucionalización del teatro para la infancia, cuyas premisas podemos situar en su presencia cada vez más importante en festivales como el de Aviñón²⁵ y en programaciones de teatros nacionales como el de Chaillot, donde Jack Lang había creado el efímero “Teatro Nacional de los niños” entre 1973 y 1974²⁶. Estas iniciativas institucionales responden a una determinada concepción del papel de la cultura por parte del Estado. Con la creación del Ministerio de Cultura en 1959, se trataba de “dar acceso a la mayor parte de los franceses a las grandes obras de la humanidad, y ante todo francesas [...] de asegurar la mayor audiencia a nuestro patrimonio cultural y favorecer la creación del arte y del espíritu que lo enriquezca”²⁷. Dentro del marco ideológico que presidió la creación del Ministerio de Cultura, el teatro formaba parte integrante de la tarea de transmisión del “patrimonio artístico civilizador”²⁸. Ello condujo a la promoción de un teatro subvencionado por el Estado que alejara los conflictos sociales y las veleidades agitadoras de los escenarios²⁹. En el ámbito infantil, se tradujo por la promoción de espectáculos de gran calidad, concebidos por profesionales de renombre³⁰, pero a través de los cuales no se planteaba con claridad la función socio-pedagógica del teatro para niños.

²⁴ Luis Matilla, “Teatro para niños: la política del desprecio”, en *Pipirijaina*, nov. 1979, pp. 2-5 y Manolo Cantera Arroyo, “CNINAT, los viejos fantasmas nunca mueren, Pipirijaina”, en *Pipirijaina*, nov. 1979, pp. 6-9.

²⁵ En 1968, Jean Vilar pide a Miguel Demunyck (presente en el festival desde el año 1955) que organice las primeras jornadas de teatro para jóvenes espectadores.

²⁶ Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 16.

²⁷ Decreto 59-889 del 24 de julio de 1959 sobre la organización del ministerio encargado de los asuntos culturales (A. Malraux).

²⁸ Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L’Entre-Temps, 2013.

²⁹ Estas características fueron la base de las violentas críticas que el *Living Theater* dirigió a Jean Vilar y su concepción del “teatro popular” en julio de 1968 en Aviñón.

³⁰ Podemos pensar en Claude Régy o Antoine Vitez en los años setenta, y más recientemente en Alfredo Arias o Stanislas Nordey en los años dos mil.

Aunque un cotejo pueda parecer sorprendente —cuando no inaceptable—, esta concepción no se distinguía tanto de la que sirvió de base para la creación de varias estructuras teatrales bajo la dictadura de Augusto Pinochet. De hecho, en 1979 el Ministerio de Educación chileno crea el “Teatro Itinerante” en cooperación con la Universidad Católica, el único teatro universitario que no había sido desmantelado después del golpe de 1973³¹. Si uno se asoma al contenido de las piezas representadas, se da cuenta de que no respondían a una voluntad propagandística por parte del gobierno militar, sino más bien a un deseo de incrementar el nivel cultural del país dando acceso al arte “nacional” a todos los sectores sociales. A través de esta iniciativa, se trataba primero de demostrar la preocupación del Estado por el apoyo a la creación artística nacional y de conseguir que la nación entera estuviera expuesta a una estética y a una concepción adecuada del teatro, concebido como instrumento desmovilizador.

Aunque desde bases ideológicas opuestas, tanto el ejemplo de recuperación política en Chile como la sustitución del “Théâtre des Jeunes Années” por el “Centre Dramatique National pour l’Enfance et la Jeunesse” de Lyon en 1980, responden a una misma voluntad de orientación de la práctica teatral dentro del paradigma “nacional”.

Como lo subrayan las iniciativas que acabamos de describir, tanto en Chile como en España y Francia, el teatro para niños fue el objeto de preocupaciones relativas a su difusión territorial. Tal difusión pasaba por la concesión de espacios teatrales destacados que permitiesen renovar la imagen del teatro para la infancia dándole sus cartas de nobleza y poniéndolo al nivel del teatro para adultos. Fue el caso, por ejemplo, con la concesión del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid para las representaciones de “Los Títeres”, a partir de 1962, con la ya mencionada creación del “Teatro Nacional de los Niños” en el Teatro de Chaillot en 1973, y con la producción de *La fantástica isla de los Casianimales* de Jaime Silva en 1985, y otros espectáculos infantiles por el “Teatro Nacional”³² chileno. El crítico chileno Grinor Rojo denuncia la usurpación del “Gran Palace” por el régimen militar y su re-nombramiento como “Teatro Nacional”³³, que interpreta como un esfuerzo de las autoridades dictatoriales para encauzar la variedad de las artes escénicas dentro del

³¹ Caroline Dianne Roark, *Socializing the Audience: Culture, Nation-Building and Pedagogy in Chile’s “teatro infantil”*, tesis doctoral, The University of Texas at Austin, mayo de 2002, p. 143. [En línea: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/872/roarkc022.pdf>].

³² Esta sala, propiedad de la Universidad de Chile antes del Golpe, fue reconfigurada por el régimen militar como “Teatro Nacional” en 1975.

³³ Grinor Rojo, *Muerte y resurrección del teatro chileno (1973-83)*, Madrid, Ediciones Michay, 1985, p. 34.

molde de un teatro “nacional”, nuevo criterio de legitimación ya no artístico, sino político. La investigadora estadounidense Loren Kruger insiste en el papel que desempeñan las características del lugar de representación en el reconocimiento cultural del teatro y del arte en general (museos, salas de concierto, etc.)³⁴. Tanto en Chile, como en España y en Francia, el teatro para niños y jóvenes pasó a ser una forma a través de la cual el prestigio del teatro nacional podía ser reconocido y valorizado.

Ello explica también el afán que pusieron algunos directores, apoyados por las instituciones, en difundir sus montajes fuera de las fronteras de sus países. Fue el caso en 1964 con la gira europea de “Los Títeres”, cuya representación de *La feria del come y calla*, de Alfredo Mañas, en el Teatro de las Naciones de París, fue unánimemente saludada por los críticos y los especialistas extranjeros que habían acudido al II Congreso Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud y que celebraron el buen nivel del teatro infantil español³⁵. Anteriormente, en Francia, tuvo lugar una búsqueda más funesta de reconocimiento internacional con la gira en 1937 de los “Comédiens routiers” de Chancerel por la Alemania nazi, “acto eminentemente político desprovisto de cualquier ambigüedad”³⁶. La difusión dentro de las fronteras nacionales también era un reto que no desestimaban las autoridades centrales, y que enfrentaban con el relevo de las autoridades locales. El lanzamiento de campañas³⁷ o el apoyo a la creación de festivales³⁸ en el territorio nacional fue una constante en los tres países.

Para la gran mayoría de los investigadores contemporáneos, y con razón, la cuestión del apoyo institucional no se plantea con el mismo enfoque ético según tratamos de un Estado democrático o de un Estado dictatorial. Sin embargo, el análisis anterior permite destacar ciertas continuidades en los mecanismos de desarrollo y encauzamiento del teatro infantil en épocas, áreas y contextos sociopolíticos bien distintos. Así, queda claro que la (r)evolución estética que sufrió este teatro en la segunda mitad del siglo XX coincidió con un

³⁴ Loren Kruger, *The National Stage: theater and cultural legitimation in England, France and America*, University of Chicago Press, 1992, p. 12.

³⁵ Portal del Centro de Documentación Teatral, [en línea: <http://teatro.es/efemerides/los-titeres-estreno-la-feria-del-come-y-calla-con-textos-de-alfredo-manas-en-el-teatro-maria-guerrero>].

³⁶ Christiane Page, *op. cit.*, p. 169.

³⁷ Citemos, por ejemplo, las campañas nacionales de teatro infantil organizadas por el MIT franquista entre 1965 y 1975, la gira del «Teatro Itinerante» en Chile o la descentralización territorial impulsada por los CDNEJ en Francia.

³⁸ La aparición de festivales fue posterior, a partir de los años ochenta. El grupo «La Batuta» creó el primer festival de teatro infantil en Chile en 1987. En España, el FETEN (Feria Europea de Artes Escénicas para Niños y Niñas) inició su andadura en 1991.

mayor encauzamiento de las producciones por parte de los Estados. Aunque desde bases ideológicas distintas, las autoridades no solo trataron de valerse del teatro infantil como herramienta para enseñar al niño determinados valores culturales y sociales, sino también para alimentar la construcción de un teatro nacional a través de la ampliación del repertorio y de la educación estética de un público que sería la base sociológica del futuro “teatro nacional”. Por regla general, el apoyo a la difusión y al reconocimiento artístico de las creaciones para la infancia sirve a las autoridades para demostrar su interés hacia la formación artística de la “comunidad nacional”, y ello, sin cuestionar su alcance social y ético, como si el teatro en sí fuera el garante de una visión humanista de la educación.

3. LAS TEMÁTICAS SOCIALES: DE LA EXPERIMENTACIÓN AL CONSENSO

El punto común a todas estas empresas de apoyo al teatro para niños estriba en una voluntad de dar la imagen de una cultura popular unificadora y mucho más homogénea que el contexto social en el que se inscribe realmente. Asimismo, el hecho de facilitar espacios teatrales oficiales para esta práctica emergente es una forma de orientar el discurso social dirigido a la infancia y a los padres que la acompañan. Frente a esta visión unánime, asistimos desde principios de los años sesenta al desarrollo de propuestas alternativas que conciben el teatro como un arte ya no dirigido a una comunidad cívica (la nación) sino al pueblo como fuerza de cambio sociopolítico. Si estas propuestas se desarrollan a menudo como respuesta urgente a las faltas de libertades y a la opresión en contextos dictatoriales, también se dan en contextos más pacificados política y socialmente.

A finales de la dictadura franquista aparece una toma de conciencia de la necesidad de proponer otra forma de teatro infantil en España, por parte de un grupo de autores cercanos al partido comunista clandestino. Esta reflexión colectiva cristaliza en la colección “Girasol Teatro” de la editorial Anaya en 1964³⁹. Tanto a nivel teórico como a nivel dramático, el trabajo de estos autores está marcado por una clara influencia brechtiana. Alfonso Sastre, con *Historia de una muñeca abandonada*, propone en 1964 una adaptación para niños del *Círculo de tiza caucasio* de B. Brecht. En 1970 redacta un ensayo

³⁹ Las obras publicadas fueron: *Historia de una muñeca abandonada*, de Alfonso Sastre, 1964; *El niño que tenía miedo*, de Eva Forest et Felicidad Orquín, 1964; *El torito negro*, de Antonio Ferres, 1965; *El pincel mágico*, de Armando López Salinas, 1965; *Juguete en la frontera*, de Jesús López Pacheco, 1965; *Cristóbal y el payaso Carablanca*, de Concha Fernández-Luna, 1967.

teórico titulado “El teatro y los niños”⁴⁰ en el que expone su concepción del teatro infantil como arma de cambio social, influenciada por el *Pequeño Organon* del dramaturgo alemán. La tradición brechtiana tuvo sus representantes también en Francia y en Chile en periodos democráticos. En Francia, en 1977, Maurice Yendt pone en escena *La poupée de chiffon* en el “Théâtre des Jeunes Années”, a partir de la adaptación del *Círculo de tiza caucasiense* realizada por el dramaturgo chileno Jorge Gajardo en 1970 (con el título *El círculo de mimbre*)⁴¹. También en Chile, en 1965, la directora del grupo ICTUS Mónica Echeverría se había dedicado a una adaptación de la misma obra con *El círculo encantado*. Las diferentes adaptaciones mantenían el alcance político de la obra inicial, tratando de abarcar el tema de la lucha de clases, de las desigualdades y de la propiedad privada en el teatro para niños. La influencia brechtiana en estos tres países es reveladora de un deseo de transmisión de una conciencia crítica a los niños espectadores, que estos dramaturgos no solo consideran como futuros espectadores adultos, sino también como fuerza de cambio social y de ruptura con las normas teatrales burguesas.

Este deseo radical de cambio social mediante el teatro se acompaña de veleidades de evolución en las técnicas de representación. Paralelamente a la penetración del teatro infantil en los grandes teatros institucionales se empieza a privilegiar el espacio callejero y la creación colectiva, a partir de finales de los años sesenta. Es entonces cuando en España Jorge Díaz crea la compañía “Los Trabalenguas”, con la que pone en escena obras suyas abiertas a las modificaciones sugeridas por los actores. Estos montajes, aunque nunca fueron prohibidos, llamaron la atención de los censores franquistas por la sátira social que encerraban⁴² y la fuerte participación del público infantil que suscitaban. En Chile, la participación del público fue también una preocupación del grupo ICTUS y de su directora Mónica Echeverría (grupo creado por Jorge Díaz antes de su salida para España), que trató de aunar crítica social y participación espontánea de los niños, como en *El círculo encantado* cuando ellos mismos constituían el jurado que decidía el final de la pieza⁴³.

⁴⁰ Alfonso Sastre, *Muñeca 88*, Hondarribia, Editorial Hiru, 1988, pp. 68-76; y *Teatro para niños*, Hondarribia, Editorial Hiru, 2006, pp. 123-146.

⁴¹ Jorge Gajardo, *Une poupée de chiffon* (trad. Patrick Gorasny), Lyon, Les cahiers du soleil debout, N° 6, 1977, p. 83.

⁴² Montaron en 1977 la obra *El Generalito*, cuya crítica del poder autoritario podía tanto hacer referencia al recién fallecido dictador español como al general Pinochet. El mismo año, montaron *Cara sucia*, en la que los actores conseguían que los niños espectadores terminaran increpando al alcalde de Madrid sobre su política urbanística.

⁴³ Lucía Gevert Parada, «Reacciones de los niños ante el teatro. Entrevista con Mónica Echeverría», *El Mercurio*, Santiago, 1970, p. 6.

Posteriormente, con el apoyo del gobierno de Allende, se dio un impulso a la creación colectiva y a la penetración del teatro en el espacio de la calle, con el objetivo de extender el arte dramático a las diferentes capas sociales y de desarrollar nuevos espacios y nuevas formas de organización social⁴⁴. En este marco, la ya citada obra *El círculo de mimbre* de Jorge Gajardo se representó en 1971-72 en centros mineros, escuelas, empresas industriales, en una voluntad de reunir a los obreros y a sus hijos en una misma asamblea teatral, en un mismo ritual donde circulara el sentido durante y después de la representación, haciendo eco al cambio sociopolítico radical que estaba viviendo el país.

Esta idea de comunión había sido evocada anteriormente por Pilar Enciso y Lauro Olmo en España, con su compañía el “Teatro Popular Infantil” creada en 1959. Con su teatro infantil, que se puede calificar de “político” en la medida en que representan procesos de rebelión frente a un poder autoritario⁴⁵, ambos dramaturgos querían suscitar “un diálogo entre adultos y niños”⁴⁶ durante y después de la representación. Esta concepción no era anodina en una época en la que la AETIJ trataba de fragmentar el público infantil en categorías de edad y de sexo, estableciendo cada vez más criterios y normas para las temáticas y las formas de comunicación con los públicos infantiles, y rechazando cualquier guiño de índole sociopolítico que pudiera interpelar al espectador recordándole la realidad que lo rodeaba.

Esta nueva concepción del teatro popular concibe la figura del espectador como un creador activo y plantea la necesidad de nuevos esquemas de comunicación teatral que superen la jerarquización impuesta por los modelos dominantes de teatro institucional y comercial⁴⁷. El contacto más directo con el público infantil lo exploraron mediante representaciones más cortas y al aire libre, buscando la comunión festiva de toda la asamblea teatral. Este aspecto queda patente también en Francia con la creación de festivales de teatro de calle cuya programación asociaba cada vez más teatro para adultos y para niños en espectáculos familiares, a partir de los años setenta.

Paralelamente a la toma de conciencia que acabamos de describir, persiste cierta forma de consenso con el poder establecido y los modelos teatrales que

⁴⁴ María de la Luz Hurtado, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, artículo “Chile”, New York, Routledge, 1994, p. 155.

⁴⁵ Pilar Enciso y Lauro Olmo, *Teatro infantil (Asamblea general, El león engañado, El raterillo, La maquina que no quería pitar, El león enamorado)*, Madrid, Escelicer, 1969.

⁴⁶ Pilar Enciso y Lauro Olmo, «Un teatro para el diálogo entre niños y adultos», en *Las Provincias*, Valencia, 19 de noviembre de 1972, p. 16.

⁴⁷ Óscar Cornago Bernal, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros, 2000, p. 160.

propugnaba. En el caso chileno, C. Dianne Roark muestra cómo Jaime Silva, en su periodo como director del teatro universitario valdiviano, se apoyó en la seguridad que representaban los clásicos y el folklore infantil para evitar posibles conflictos con los censores del gobierno militar y gozar de su apoyo material y moral⁴⁸. Asimismo, bajo la dictadura franquista, el dramaturgo Alfredo Mañas, sospechoso de “rojo” por las autoridades, aceptó colaborar con la compañía “Los Títeres” proponiendo la obra *La feria del come y calla* en 1964, basada en leyendas y tradiciones españolas⁴⁹. Así fue como muchos dramaturgos y directores, si bien rechazaban los gobiernos dictatoriales y su política, guardaron silencio sobre el tema y participaron en la implícita afirmación de las autoridades como apoyo imprescindible a este sector teatral. Sin duda, su deseo de elevar el nivel del teatro infantil y de sus propias carreras triunfaba sobre las consideraciones políticas. Parece que esta postura consensual fue la que guió la evolución del teatro para niños en periodos posteriores más serenos social y políticamente.

A partir de finales de los años setenta en Francia, y después del advenimiento de la democracia en España y Chile, la crítica sociopolítica inspirada en la dramaturgia brechtiana va siendo sustituida por temáticas que gozan del consenso y unanimidad de los sectores no reaccionarios (tolerancia, pacifismo, ecología). Paradójicamente, mientras abarcan temas sociales actuales, las obras dramáticas y las creaciones colectivas alejan cada vez más del escenario la realidad social que rodea al niño y la posible representación del conflicto social. La solución mágica, el final feliz y reconciliador, el infantilismo exacerbado y otras reminiscencias del teatro infantil tradicional encuentran un nuevo impulso en los años ochenta y noventa. Ya no se trata de promover una transformación radical de la sociedad (ni de su modelo de comunicación teatral), sino de inculcar valores humanistas desde perspectivas que no indagan los mecanismos de dominación en las sociedades democráticas. Ya no se pretende despertar la conciencia crítica ni la emancipación intelectual del espectador frente a discursos ajenos. Lo que se procura es la asimilación de comportamientos sociales que nutran la convivencia en una sociedad establecida, sin cuestionar ni sus límites ni sus contradicciones.

⁴⁸ Caroline Dianne Roark, *Socializing the Audience: Culture, Nation-Building and Pedagogy in Chile's "teatro infantil"*, tesis doctoral, The University of Texas at Austin, mayo de 2002, p. 91, [En línea: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/872/roarc022.pdf>].

⁴⁹ Otros artistas críticos con el régimen, como el poeta José Hierro, colaboraron con la compañía «Los Títeres», dirigida por la Sección Femenina, rama femenina de la Falange Española dirigida por Pilar Primo de Rivera.

4. RETO EPISTEMOLÓGICO: ¿QUÉ INVESTIGACIÓN PARA QUÉ TEATRO INFANTIL?

Esta evolución temática de los años ochenta fue respaldada por la emergencia de un determinado discurso científico sobre el teatro infantil. Las primeras investigaciones en el sector de la literatura infantil se dieron a mediados del siglo veinte. Como señala Xavier Etxaniz Erle, “estos estudios ofrecían una visión basada en criterios intuitivos y sin un contexto sociohistórico”⁵⁰, dando lugar a prescripciones morales y estéticas más que a un análisis riguroso de contenidos y procesos de producción. La década de los ochenta corresponde a la publicación de las primeras tesis⁵¹ y de numerosos artículos en revistas especializadas que abarcan el teatro para niños desde criterios más precisos, tanto literarios como históricos o didácticos. Incluso dentro del boletín de la ASSITEJ se publican artículos de un gran rigor científico⁵². Sin embargo, esta nueva etapa no marca una ruptura epistemológica radical con los trabajos anteriores. La preceptiva moral en torno a lo que se puede y no se puede decir en una obra para niños sigue estando presente en muchos análisis. Se rechazan de modo muy frecuente tanto las manifestaciones de violencia como las alusiones políticas y sociales.

En España, por ejemplo, se atacan con dureza las experimentaciones sociopolíticas descritas anteriormente. Juan Cervera denuncia “las alusiones de claro matiz político” en las obras de Pilar Enciso y Alfonso Sastre que “en modo alguno podrán considerarse como teatro de niños”⁵³. Para Elisa Fernández-Cambría, la adaptación de *El círculo de tiza* por A. Sastre presenta un “problema de dimensiones graves” al mostrar a una niña rica que abandona a su muñeca mientras que una pobre la recoge cariñosamente. Lo cual, según ella, contribuye a dar una “imagen falsa de una clase de la sociedad que

⁵⁰ Xavier Etxaniz Erle, “La investigación en literatura infantil y juvenil”, en *Revista de psicodidáctica*, N° 9, 2000, pp. 185-193.

⁵¹ En Francia, podemos citar la tesis de Lyne Fournier *Le théâtre pour enfants et la société enfantine*, así como la de William Esquivel Rivera *Théâtre pour enfants*, ambas defendidas en 1980. En Chile, Manuel Peña Muñoz publica su *Historia de la literatura infantil chilena* en 1982 y el artículo «Síntesis histórica del teatro infantil» en 1981. En España, es de mencionar la tesis de Juan Cervera *Historia crítica del teatro infantil español* (1982) y la de Elisa Fernández Cambría *Teatro español del siglo xx para la infancia y la juventud* (1986).

⁵² Me limitaré a citar dos artículos sintomáticos de este giro editorial en la revista: «Les théories pédagogiques allemandes des années 20 sur le théâtre pour enfants et leur impact aujourd’hui», juillet-décembre 1982, pp. 7-27; Muriel Creac’h, «Ecrire du théâtre pour l’enfant-spectateur. Analyse de quatre pièces de Maurice Yendt», enero-junio 1979, pp. 3-63.

⁵³ Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982, [en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-critica-del-teatro-infantil-espanol--0/>].

les puede hacer mucho daño a los niños pobres y a los ricos del público”. La condena moral e ideológica traspasa aquí el análisis dramático de la pieza.

En el marco chileno, la condena de cualquier forma de violencia en los conflictos dramáticos⁵⁴ cobra una dimensión opaca a la luz de la memoria reciente del país en los años ochenta, sobre todo cuando se acompaña de una extrema prudencia a la hora de abarcar el contenido ideológico de las producciones. Dianne Roark apunta también a las insuficiencias de los análisis de Manuel Peña Muñoz cuando, en un artículo de 1981⁵⁵, consciente del hecho de que *Cuadernos de Teatro* era una publicación del Ministerio de Educación, se abstiene de comentar lo que llama “el valor sociológico” de las piezas patrióticas que estudia⁵⁶. Según la investigadora norteamericana, estas posturas reflejan el sentimiento general de aquella época según el cual el objetivo del teatro infantil es de estimular la creatividad y el buen gusto, fuera de cualquier problematización sociopolítica o educativa.

En Francia asistimos también a una forma de desideologización en algunas publicaciones del mismo periodo. A pesar de la oposición de fondo entre Léon Chancerel y Miguel Demuynck, algunos especialistas del teatro infantil ponen el primero a la cabeza de una filiación que acaba con el segundo⁵⁷. Ahora bien, si para ambos dramaturgos el teatro era un acto social, uno perseguía la integración a la comunidad nacional mediante el arte dramático, mientras que lo que buscaba el otro era un perpetuo cuestionamiento de los valores de esta comunidad, un movimiento dialéctico y crítico con la sociedad.

Asistimos, entonces, a una exacerbada condena moral e ideológica de las posturas brechtianas en España, mientras que en Chile se cierne un tabú sobre el tema de la violencia y del eco que podría tener con la realidad sociopolítica del país. En Francia, la postura más extendida tiende a aminorar la ruptura ideológica entre artistas. De un lado se da una sobre-ideologización del análisis, y del otro, una desideologización.

El teatro para niños es revelador de un modo de pensar el mundo y las relaciones humanas, y, por tanto, de una concepción de la infancia y de la educación. Por ello, parece tarea imposible para el investigador despojarse de cualquier juicio ético frente a las iniciativas que él mismo analiza. Sin

⁵⁴ Dianne Roark cita un artículo de Yolanda Montecinos (en *Las Últimas Noticias*, julio de 1975) en el que la crítica teatral saludaba la habilidad de Jaime Silva para representar el conflicto entre el bien y el mal evitando cualquier imagen violenta. En Caroline Dianne Roark, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁵ Manuel Peña Muñoz, «Síntesis histórica del teatro infantil en Chile», en *Cuadernos de Teatro*, N° 3, febrero 1981, pp. 5-10.

⁵⁶ Caroline Dianne Roark, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁷ Jean-Gabriel Carasso, «C'est du théâtre», *Jeux dramatiques et pédagogie: 'Français, encore un effort'*, Richard Monod (Dir.), Paris, Édilig, 1983, p. 24.

embargo, se puede evitar incurrir en dos deslices. El primero consiste en ocultar el debate ético tras la única cuestión estética, considerando que el teatro es en sí emancipador. El segundo consiste en valorar propuestas partiendo de pautas morales que determinan lo que se puede y lo que no se puede decir en este teatro.

Las aspiraciones de todos los artistas citados a lo largo del anterior análisis tienden a demostrar que tanto la estetización de lo político como la politización de lo estético son inevitables en el teatro para niños. Una vez asumida esta aparente adulteración del papel del teatro, queda por apoyarse en criterios éticos (antes que morales) y estéticos no inmutables, en criterios que tomen en cuenta las condiciones sociales, políticas y culturales de aparición de tal obra, tal puesta en escena o tal colección teatral dirigida al público infantil. Por ejemplo, antes de juzgar una obra por su “militantismo alienante”, no resultaría superfluo tomar en cuenta la diferencia fundamental que existe entre producciones dinamizadas y estructuradas por un Estado o el partido de masas que lo sustenta, y propuestas subversivas nacidas a contracorriente de unos modelos pedagógicos y estéticos dominantes. Y lo contrario sería conveniente también: haría falta debatir el aparente apoliticismo de obras y de montajes respaldados por unas instituciones que ostentan una neutralidad política al servicio exclusivo del arte y de la cultura.

Para volver sobre la influencia de ASSITEJ en las tres zonas geográficas que nos interesan, conviene destacar hasta qué punto su papel ha ido evolucionando desde su creación en 1965. Marcada por el sello del europeocentrismo en las primeras décadas de su existencia, su posición evolucionó sobre todo a partir de los años 1990. Como lo ilustra la trayectoria de ACHITEJ, la creación de antenas nacionales ya no procede de una voluntad de expandir un modelo teatral desde la cúpula de la asociación internacional o de las instituciones culturales del país, sino que se ha convertido en un barómetro de la actividad teatral efectiva en el territorio nacional. Los intercambios de experiencias se hacen cada vez más de modo bilateral y horizontal entre los países del globo. La participación de compañías provenientes de todos los continentes en los festivales europeos es muestra de ello. También es digna de mencionar la creación de redes de investigación internacional conectadas con ASSITEJ en las que participan investigadores de múltiples áreas geográficas y culturales que se reparten la organización de congresos y la dirección de publicaciones de modo cada vez más homogéneo.