

Ideario para una dramaturgia del siglo XXI destinada a la infancia y la juventud

Nieves Rodríguez Rodríguez*; Lola Fernández de Sevilla**

Recibido: 24 de enero de 2020 / Aceptado: 30 de junio de 2020

Resumen: Este artículo pretende ahondar en las claves de la dramaturgia del siglo XXI destinada a la infancia y la juventud, tanto en lo que se refiere a la escritura como a la práctica escénica. Nos servimos de distintos materiales textuales y escénicos para ilustrar el tipo de retos y necesidades que, pensamos, la dramaturgia en el teatro para jóvenes públicos tiene en nuestro tiempo.

Palabras clave: Dramaturgia; Infancia; Juventud; Democracia; Filosofía.

[en] Thoughts for a dramaturgy of this century for childhood and youth

Abstract: This article is aimed to look deeper into the keys of dramaturgy for childhood and youth in the current century, in respect of both writing and stage practices. We make use of different textual and scenic tools in order to illustrate the type of challenges and needs that we consider are applicable now to the dramaturgy for the theatre directed to young people.

Keywords: Dramaturgy; childhood and youth; democracy; philosophy.

Cómo citar: Rodríguez Rodríguez, N.; Fernández de Sevilla, L. (2020). Ideario para una dramaturgia del siglo XXI destinada a la infancia y la juventud, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 2, 29-36.

1. Volver al principio: la asamblea

En el sistema democrático de la Antigua Grecia todo un sector de la población no tenía derecho a participar en la llamada democracia: mujeres, esclavos, campesinos, niños y niñas. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo V a. C, en la edad clásica, con las primeras representaciones de la tragedia, surge el teatro como lugar que permite reunir a la *polis* en su totalidad. El teatro se convierte así en asamblea, en dispositivo escénico y dramático por excelencia, y en lugar político de representación. Un espacio para llevar el conflicto de la democracia en sí a la escena pública, es decir, para establecer un diálogo político. En palabras de César de Vicente Hernando, “buena parte del *teatro político* será una exposición a una asamblea de ciudadanos de la representación total de la sociedad. Es por ello que el teatro político extenderá la visión griega de politicidad de la acción humana a la estructura social vista en su funcionamiento” [De Vicente Hernando 2013: 27]. ¿Qué podemos decir, refiriéndonos al teatro para la infancia y

la juventud? ¿Conformarían niños, niñas y jóvenes una asamblea de ciudadanas y ciudadanos? Al hacerlo, ¿lo son con y por derecho propio? ¿Qué *logos* les pertenece? En no pocas ocasiones se relaciona la curiosidad de la infancia con la filosofía, pues las primeras preguntas ante el asombro por la vida coinciden: ¿por qué? ¿cómo? ¿para qué? ¿Quién responde a esas preguntas? ¿Bajo qué responsabilidad? ¿Con qué derechos?

Nos cuestionamos el origen de nuestro oficio, siendo conocedoras de la magnitud de dichas preguntas y siendo conscientes también de que exceden el marco de este artículo. Y a pesar de ello nos parece necesario volver sobre ellas para *ir haciéndonos cuestión*, para con algunas claves antiguas (y demasiado olvidadas) acercarnos a este inicio de siglo convulso, al menos, en materia democrática. Cuando decimos *democracia* nos estamos refiriendo al concepto en los mismos términos que la filósofa María Zambrano utiliza en su libro *Persona y democracia*; es decir, la democracia no como una “cosa” que no exige responsabilidad o que permanece en quietud, sino como “un ir haciendo”, un “ir haciéndonos

* Universidad Complutense de Madrid
Email: nieverod@uclm.es

** ASSITEJ
Email: fdesevilla@gmail.com

cuestión” [Zambrano 2011: 476]. La filósofa española reflexiona en este libro sobre la democracia a partir del concepto de “persona”, que sitúa como concepto político, pues entiende que hay algo en el ser humano que escapa y trasciende a la sociedad en la que vive. La búsqueda de ese “algo” se sitúa en el centro de sus reflexiones desde la tarea ineludible de lograr ser persona (tarea de la que carece, según ella, la cultura occidental), y que considera el paso previo para una *sociedad humanizada* que no ha de ser otra que la democracia a pesar del triunfo de los totalitarismos en Europa¹. Suponen ambas ideas, la tarea de ser persona y la profunda reflexión sobre la democracia, una ética. En el prólogo a esta obra de 1958, escrito en Madrid en 1987 (a su vuelta del exilio), reflexiona sobre la crisis de occidente diciendo que, ciertamente, ha desaparecido, porque “lo que hay más que nunca es orfandad” [2011: 379]. Ante esta reflexión nos preguntamos: ¿qué democracia venimos construyendo en el espacio privilegiado de la asamblea teatral? ¿Por qué los derechos fundamentales de la infancia y la juventud son denigrados reiteradamente por los *nuevos* fascismos? ¿Qué consecuencias reales ha tenido en nuestra infancia y juventud la larga década de las crisis²? Nos parecen estas, preguntas necesarias; un marco referencial para anclar el desarrollo de la dramaturgia de nuestro tiempo destinada a la infancia y la juventud.

Para respondernos a estos interrogantes hacemos nuestra la idea de teatro como acontecimiento, según la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti, donde se define que “el teatro es un acontecimiento ontológico [...]”, en tanto acontecimiento, el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente mientras sucede, dejando de existir cuando no acontece” [Dubatti 2011: 30]. Entonces, ¿cuáles son las condiciones para que se dé ese encuentro entre dos intimidades que siempre supone el hecho teatral? [Lebeau 2019]. ¿Y cómo funcionaría en el caso concreto del teatro dirigido a la infancia y la juventud? ¿Cuáles son, entonces, esas condiciones democráticas en las coordenadas espacio-temporales de nuestro siglo XXI?

En nuestra práctica como espectadoras y lectoras habituales de teatro dirigido a edades tempranas, constatamos tendencias diferentes, en ocasiones incluso contradictorias. Frente a un teatro de valores pedagógicos firmemente asentados, que discurre con una intención educativa clara, la cartelera actual contrapone la presencia de espectáculos donde el objetivo es el mero entretenimiento, en clave casi escapista y muy superficial. ¿Qué lugar ocupa la dramaturgia en la construcción de todos estos espectáculos? Es una pregunta que nos formulamos, tanto desde el punto de vista de las dramaturgas e investigadoras que somos, como de las lectoras / espectadoras que no dejan de plantearse cuestiones cuando asisten al teatro. Así como nos recuerda Suzanne Lebeau:

Dos caminos parecen legítimos para hablar a los niños: lo maravilloso y lo didáctico. [...] A pesar de que hubo cambios notables en la creación teatral infantil y que se constituyó un repertorio diversificado, está claro que esas dos corrientes siguen siendo tentaciones que, aún con demasiada frecuencia, se actualizan [Lebeau 2019: 68].

Será nuestra labor en las siguientes páginas ofrecer un ideario donde asentar las posibles claves para una dramaturgia dirigida a la infancia y la juventud de este siglo XXI que atravesamos. Aunque nuestro enfoque es analítico, basado en la experiencia práctica de la lectura, la escritura y la investigación, hemos creído adecuado formular nuestras conclusiones de la forma más concreta posible; si bien no aspiramos a que tengan carácter prescriptivo, sí albergamos dos esperanzas: que puedan ser útiles y que siembren un diálogo abierto.

2. La infancia y la juventud del siglo XXI

La infancia es, en la larga historia de la humanidad, un concepto relativamente reciente. El aumento de la esperanza de vida, la consagración de una economía de mercado, la distribución de los tiempos de vida entre el trabajo y el ocio, o el auge de disciplinas como la psicología o la pedagogía, son solo algunos de los factores necesarios a tener en cuenta para comprender por qué la niña y el niño comienzan a recibir atención específica a partir del siglo XVIII en Europa; el momento en que las fuerzas sociales del progreso humano derivarán, poco a poco, en las democracias liberales y en el capitalismo como forma de organización económica.

Las primeras obras literarias especialmente dirigidas a la infancia se producen durante esa época y, muy concretamente, en la Edad Moderna y hasta finales del siglo XIX [Hürlimann 1968]. Hacemos hincapié en la noción de literatura porque, aunque previamente sí hubo manuales, fundamentalmente, educativos y morales, no es hasta entonces que surge el concepto de infancia como periodo diferenciador en la vida de la persona y, por tanto, que se producen obras literarias destinadas exclusivamente a niños y niñas [Hunt 2009: 9-10]. En su artículo *Historia de la literatura infantil y juvenil: Europa y España*, Carmen Sánchez Morillas nos especifica: “En Europa, hacia mediados del siglo XIX, se comenzaron a realizar clasificaciones de la Literatura Infantil y Juvenil, aunque con una cierta finalidad ideológica ya que se recogen obras que encarnan el espíritu nacional de cada país: véase el caso de Alemania con la recopilación de August Merget (1867) o el trabajo monográfico en 1906 de Herman Leopold Köster” [Sánchez Morillas 2018: 11]. Es entonces, significativamente, cuando aparecen las grandes recopilaciones de los cuentos populares; despojados de sus elementos inmorales o, mejor dicho, no coincidentes con la moral de la época. Las primeras muestras de literatura

¹ Véase la similitud de tiempos. Pues en la Europa del siglo XXI el nuevo auge de los totalitarismos resquebraja los cimientos de la democracia *sacrificando* (en términos zambranianos) siempre a los más vulnerables.

² Nos referimos a la crisis financiera de 2007-2017 que tuvo lugar en España. Pero hablamos de crisis en plural porque entendemos que la cultural, la política, la ética, la educativa, han erosionado también el tejido democrático de manera que hoy, en 2020, seguimos reparando lo acontecido tiempo atrás.

para la infancia y la juventud están atravesadas por un fuerte sentido moral: son historias que tratan de enseñar algo, de instruir o transmitir algunos de los valores éticos fundamentales del momento. También los cuentos tradicionales, decimos, se recogen y se fijan por escrito con el objetivo de servir a este propósito.

El auge de las clases medias genera una separación entre espacios públicos y privados, que se mantiene como base incuestionada de las democracias liberales hasta bien entrado el siglo XX. La infancia, entonces, queda del lado de lo doméstico, salvo en todo aquello que tiene que ver con su adoctrinamiento: la preparación de los futuros ciudadanos. Aquí el sesgo de género es claro y provoca desigualdades, pues, aunque niños y niñas, en tanto objetos de cuidado, permanecen en el limbo de lo doméstico, a cargo de las madres, abuelas, hermanas y otras figuras femeninas como las niñeras y las amas de cría, a medida que crecen son progresivamente segregados en función de un destino que viene presuntamente marcado por la biología: el sexo anatómico [Murillo 1996].

A partir de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, teorías críticas como la feminista denuncian la falta de neutralidad del modelo. Reivindicaciones acerca de la división de los espacios o de la falta de acceso de las niñas a una educación completa –y por lo tanto a la totalidad de las oportunidades–, genera cambios lentos pero ciertos en la configuración del modelo educativo y social de las democracias.

En España, el teatro para la infancia y la juventud se fragua liberándose de la censura y emprendiendo una “liberación” en torno a los años sesenta del siglo pasado, pues “durante la dictadura franquista, el teatro infantil de signo conservador se impone prácticamente como la única opción –con escasas excepciones– hasta los años sesenta. El concepto del teatro para niños impone la ideología *nacional-católica* [...]”, nos recuerda Berta Muñoz en *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes* [Muñoz 2006: 33]. Es entonces cuando esas dos tendencias que mencionábamos más arriba –la tendencia pedagógica junto con la tendencia del entretenimiento– consagran su presencia en la producción de espectáculos para la infancia y la juventud. Los valores se sustituyen, poco a poco –en ese camino hacia la liberación que decíamos–, dejando la moral religiosa a un lado para insistir en cuestiones como la igualdad o la libertad. No es baladí la coincidencia de fechas, pues en 1959 se acuerda la Declaración de los Derechos del Niño de forma unánime por todos los estados miembros de la ONU.

Desde entonces hasta hoy, con los cambios sociales y políticos sucedidos, nos preguntamos: ¿cómo es la infancia de nuestro siglo XXI? Actualmente los niños y las niñas son reconocidos como grupo social diferenciado, con una serie de necesidades y derechos básicos comúnmente aceptados, si bien no plenamente respetados en muchos lugares del mundo. La infancia se perfila como etapa vital a cuidar y proteger; así como *target* de consumo en relación a numerosas actividades. En los últimos tiempos, incluso, como *relato político* para

la imposición de una ideología. Los niños y niñas, así como la juventud, no son solo hijas e hijos, nietos, sobrinas o alumnado, son también consumidores en potencia –a través de las adultas y adultos que los acompañan–, personas con agendas complejas, sobrecargadas en muchas ocasiones de actividades diversas, tanto formativas como de ocio (sin que en muchos casos estas dos ocupaciones puedan ser distinguidas). Las niñas, los niños y la juventud, al fin, son también espectadoras y creadoras de nuestro presente.

El filósofo español Javier Echevarría, en su ensayo *El arte de innovar. Naturalezas, lenguajes, sociedades*, señala que “el desarrollo acelerado de las tecnologías visuales del siglo XX (fotografía, cine, televisión...) y en particular la aparición de Internet y la *World Wide Web* han generado una nueva modalidad de *logos*” [Echevarría 2017: 141]. A este desarrollo se han sumado muchos proyectos educativos, fundamentalmente a nivel de escuela, que recogen el arte y la creatividad en algunas de sus formas más innovadoras. Asimismo, el acceso a lenguajes digitales y audiovisuales es una constante en la vida de los niños y niñas y, por supuesto, de los jóvenes.

Pero junto a esta dimensión creativa, tal y como Lebeau reconoce en numerosos pasajes de su obra, la infancia y la juventud continúan siendo un *público cautivo*, arrastrado al interior de los teatros sin apenas control sobre aquello que ven y reciben, y absolutamente mediatizados por el mundo adulto que les rodea: padres, madres, programadores, maestros, maestras y un interminable etcétera de sujetos que valoran, determinan y ejecutan decisiones en relación a sus tiempos de vida.

A pesar de ello el arte tiene una función constitutiva y performativa en esos niños y niñas, y en esa juventud formada por espectadoras y espectadores ciertamente emancipados, capaces de comprender e incorporar lenguajes no meramente textuales o fabulares. Esto es así porque esa *comprensión* se produce en la experiencia misma, en el “saber de experiencia”. Según el filósofo, Giorgio Agamben, en su libro *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*:

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia en el hombre? ¿Cómo es posible la infancia en tanto hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? [...] Como in-fancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia. [...] Lo inefable es, en realidad, la infancia [Agamben 2001: 64-71].

Desde esta perspectiva filosófica, la infancia y la juventud son un terreno abonado para las llamadas *nuevas dramaturgias*³. Así lo entiende Suzanne Lebeau, cuando reflexiona acerca de los cambios que la observación directa de niños y niñas introduce en su creación dramática:

³ Usamos el término no refiriéndonos a ninguna generación particular, pues la llamada “nueva dramaturgia” es plural en edades y estilos. De hecho, somos conscientes de que cada época ha tenido sus “nuevas dramaturgias”, por lo que nos referimos simplemente a la dramaturgia que lee o ha

la transformación del punto de vista, la contemplación del mundo desde la altura de estos. “Lo que ha inscrito *Una luna entre dos casas* dentro de los textos contemporáneos, ha sido la observación del lenguaje poético de los niños con lo que tiene de simplicidad y de torpeza. [...] ¿Formarían entonces los niños, incluso los más pequeños, un público totalmente contemporáneo que se merecería un teatro totalmente contemporáneo?”, dice [Lebeau 2019: 141].

3. Claves para una dramaturgia del siglo XXI destinada a la infancia y la juventud

Como estamos viendo, el teatro de cada época ha estado condicionado por los avatares socio-políticos de su momento. Con respecto a este siglo nuestro asistimos a un momento en que las *nuevas tecnologías* son parte intrínseca de nuestras vidas, desde las actividades más cotidianas hasta nuestra manera de entender y relacionarnos con el mundo y los otros. No es difícil encontrar la imagen de un bebé utilizando una pantalla táctil con naturalidad, ni la de un adolescente grabándose en vídeo para compartir algo propio con otras y otros. Ambos estímulos son una forma de ser y estar, es decir, de entender epistemológicamente la vida mediante un *logos* diferente. A este respecto Echevarría nos alerta:

La evolución reciente de la revolución tecnocientífica ha generado nuevos valores en relación al conocimiento y los saberes, en particular la innovación. Las costumbres de los filósofos (su *ethos* profesional, por tanto) estaban basadas en el dominio de determinadas técnicas, buena parte de las cuales se han ido quedando obsoletas en las sociedades del siglo XXI, empezando por la manuscritura y siguiendo con la imprenta [Echevarría 2017: 141].

Las mismas consideraciones que hace el filósofo español a su disciplina de conocimiento, se las podemos hacer a la dramaturgia, que en la actualidad parece buscar un punto de vista múltiple que prescindiera de la narración de una fábula, y realiza tentativas mediante nuevos lenguajes teatrales. Son dramaturgias que ponen en valor la experiencia de sus protagonistas frente a la visión del autor o la autora (y que, por tanto, eliminan cualquier mensaje moral), dramaturgias a su vez que, eludiendo la concepción clásica del conflicto, nos enfrentan a una experiencia profunda que se convierte en revelación tanto para los personajes como para los lectores y las lectoras. Este mecanismo se relaciona con otras formas de contar más adecuadas al *logos* de nuestro tiempo, como la incorporación de lenguajes informáticos, el hipertexto o la dramaturgia visual.

3.1. Lo que no se dice. La sugerencia frente a la afirmación

En su obra *La imaginación simbólica*, Gilbert Durand nos ayuda a entender la capacidad de niñas y niños para la percepción simbólica del mundo:

La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una *directa*, en la cual la cosa misma parece representarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, *indirecta*, cuando, por una razón u otra, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia [...] [Durand 2007: 9].

Al contrario de lo que suele sucedernos a las personas adultas, la infancia no acude al teatro con el afán de *entender*. Pues la asistencia a un espectáculo se recibe como la vivencia de una experiencia completa (el acontecimiento al que se refiere Dubatti), una inmersión en aquello que sucede en el interior de la sala –y no meramente sobre el escenario–⁴, es decir, donde el entender no pasa por la comprensión en términos lógicos de causa-efecto. Diríamos, en consonancia con la filosofía y la infancia, que el *pensar sintiente* zambraniano, donde pensar es sentir y viceversa, es la forma en que se accede al mundo ficcional, donde pensar es liberar lo que se siente, transfiriendo un pensamiento poético. Como nos recuerda Merleau-Ponty en *Psychologie et Pédagogie de l'enfant*:

En el dibujo del niño podemos ver la prueba de su libertad respecto a los postulados de nuestra cultura. [...] El niño es capaz de tener ciertas conductas espontáneas, que se han vuelto imposibles para el adulto (influencia y obediencia a los esquemas culturales) [Merleau-Ponty 2001: 173].

Nuestros patrones culturales, altamente racionalistas, privilegian la comprensión por encima de otras respuestas como pueden ser la emoción o el sentimiento. La búsqueda del significado se convierte en una tiranía para el adulto o la adulta que lee un texto; lo mismo que para quien se sienta en la oscuridad de su butaca. La capacidad de comprensión del niño o la niña evoluciona y se transforma en función de diversos factores como la edad, las experiencias educativas o el tipo de desarrollo cognitivo. Sin embargo, la integración de los códigos simbólicos y abstractos opera a un nivel más profundo y sabemos que se mantiene como una constante durante el tiempo completo de la infancia.

Confiar en la inteligencia simbólica de los y las jóvenes espectadoras parece, pues, condición *sine qua non* para la construcción de una dramaturgia que no resulte obvia ni redundante en sus mensajes; capaz de contemplar –y de *performar*, pues el proceso aquí es de retroalimentación constante– públicos creativos en su actividad de recepción.

La utilización de lenguajes simbólicos, además, ofrece la posibilidad de adentrarse en temáticas y cuestiones ciertamente difíciles de abordar desde los presupuestos del realismo lingüístico o escénico: para mostrar sangre en el teatro no necesitamos usar tomate frito. Lo cual nos lleva al siguiente punto.

sabido leer su contexto socio-político en estas dos décadas de siglo.

⁴ Tal y como muchos espectáculos demuestran, la ruptura de la barrera entre escenario y sala es frecuente en el teatro para la infancia.

3.2. Compromiso con la realidad y con la verdad de lo que sucede. Formas para no huir

El teatro es el espacio y el tiempo desde el cual *vemos el mundo*, y la dramaturgia, por tanto, la perspectiva de sus creadoras y creadores en el tiempo y el espacio desde los cuales *se muestra el mundo*. Un mundo complejo, pues ni la infancia ni la juventud son tiempos carentes de conflicto. Los primeros años de vida de una persona están llenos de problemas y de preguntas. Lo observamos en los periódicos, en los patios de colegio o en los polideportivos, y como creadoras y creadores tenemos la responsabilidad de mostrarlo sobre los escenarios, de escribir sobre ello. El teatro es intentar dar respuesta, muchas veces, a una pregunta que otra u otro se hizo y ponerla en común en la asamblea teatral; compartirla. ¿Podríamos, en caso contrario, *hacer democracia* eludiendo la complejidad del mundo y sus conflictos?

Son muchas las muestras dramáticas y escénicas que se han ocupado de poner sobre el folio / las tablas los temas tabúes; aquellos presuntamente *no apropiados* para menores. Ejemplos como los de La Rous explorando la temática de la guerra en *El refugio* (2011), el abandono en *Una niña* (2013) o la historia personal de su madre en *Hilos* (2015), dan buena cuenta de ello. Lo mismo podríamos decir de la obra *¿Cuándo?* (2009), de Ultramarinos de Lucas, en donde se aborda directamente el tema de la muerte a través de un diálogo entre los personajes de un abuelo y un nieto. O *Hubo* (2018), donde El Patio Teatro aborda los desahucios por culpa de la construcción de pantanos, y sus efectos devastadores sobre la población mayor rural. Y también Suzanne Lebeau, cuando trata la problemática de los niños soldado en *El ruido de los huesos que crujen* (2006) o el cáncer infantil en *Tres hermanitas* (2015).

Abordando la dramaturgia contemporánea que todavía no se ha hecho carne escénica encontramos *El estómago de la ballena* (2019), de Nani de Julián, en que se denuncia el consumo de plástico y sus consecuencias medioambientales, o *Semillas de algodón* (2018), de Jana Pacheco, que relata la explotación infantil desde una perspectiva de género. Otros ejemplos recientes dan cuenta de la pluralidad de formas de encarar lo real, llegando a la verdad de lo que en el mundo ocurre y concurre, como *Nana en el tejado* (2017), de Paco Gámez, que pone el foco en la supervivencia de una niña tras la inundación del lugar en el que vive, o *Lo que vuelve a casa (y otros árboles)* (2018), de Nieves Rodríguez Rodríguez, que pone el foco en la violencia ejercida por el grupo terrorista Boko Haram en una escuela de niñas nigerianas. Cabrían asimismo otros ejemplos que sí han visto la luz de los escenarios como *La vida de los salmones* (2016), de Itziar Pascual, que enfrenta a una mujer y una niña a los miedos nocturnos y pasados de dolor y guerra, o *Astrolabio* (2019), de Paco Romeu, que cuenta la historia de una niña que consigue escapar del matrimonio concertado. La lista es larga y plural, insistimos⁵.

Historias como estas suponen permitir que nuestras ficciones, en lugar de recetas, se conviertan en mapas simbólicos que sirvan a la infancia y la juventud para construir sus propios recorridos y elaborar sus respuestas. Porque como instancias mediadoras entre la psique y el mundo, las historias pueden convertirse en asideros. Y para que las y los espectadores lleguen ahí, el compromiso con la realidad y la verdad ha de ser un ingrediente básico de la creación dramática; condición que, a su vez, implica considerar a las niñas y niños como compañeras y compañeros de viaje: ciudadanía presente en la asamblea que nos convoca.

3.3. Pluralidad: ofrecer puntos de vista parciales y concretos sobre el mundo

Teresa Colomer analiza, desde una perspectiva histórica, la evolución en los temas y contenidos de la literatura infantil, a partir sobre todo de la segunda mitad del siglo XX:

Más allá de la anulación de las prohibiciones implícitas, los nuevos temas de la literatura infantil significarán especialmente una invitación hecha al lector para que considere el conflicto como una parte inevitable de la propia vida. Y así, el tema del enfrentamiento al dolor tomará cuerpo [en esta literatura] en sus formas más variadas: la enfermedad, la locura, la muerte, las minusvalías, la incomunicación, etc. [Colomer 1999: 111].

Lo mismo atañe al teatro; tanto más, a medida que avanzamos en lo que va de siglo. El conflicto, a veces irresoluble, hace acto de aparición en las ficciones para la infancia. Colomer examina, además, tres tipos singulares de finales en las historias de este último siglo: la aceptación del conflicto, por un lado, que conlleva la irresolución del mismo; los finales abiertos, en los que no hay una apuesta clara por una solución final y definitiva, por otro; y, por último, los desenlaces claramente negativos, en los que el o la protagonista sale perdiendo. El segundo de estos casos, el de los finales abiertos, supone salir del teatro en el vacío, sin haber obtenido un cierre o clausura narrativa de la historia. Algo que se evidencia como *especialmente imperdonable en la ficción dirigida a jóvenes públicos* [Lebeau 2006].

El teatro para personas adultas parece poder tantear, con calma, los límites de lo políticamente incorrecto; tiene margen para el riesgo, y de hecho subvierte muchas veces los códigos de lo que se espera en términos de valores. En el teatro para la infancia los y las creadoras parecen obligadas a replegarse, en todo momento, a los principios de la moral socialmente aceptada. Así lo demuestran las trayectorias de montajes como *El refugio* [La Rous 2011] y *Juul, ¿qué te ha pasado?* [Ultramarinos de Lucas 1998], que planteaban preguntas incómodas. Toda invitación a la reflexión, al cuestionamiento,

⁵ Es significativo que los últimos cuatro Premios SGAE de Teatro Infantil publicados (Itziar Pascual, Paco Gámez, Nieves Rodríguez Rodríguez y Paco Romeu) aborden cuestiones socio-políticas desde una perspectiva de género incidiendo en temas tradicionalmente considerados tabú para la infancia y la juventud.

se contempla con sospecha cuando el público destinatario se encuentra por debajo de los doce años. Sin embargo, nos plantea Lebeau, “en materia de arte, donde lo sensible es la fuerza más poderosa, ¿cómo podría un artista adoptar una posición definitiva? En esa toma de la palabra pública en la que los adultos están en posición de autoridad delante de un público de niños, ¿cómo podrían aceptar el dar respuestas claras y simples a problemáticas complejas?” [Lebeau 2006: 102].

¿Qué pasa con el derecho del creador, el derecho de la creadora a la duda, a la indeterminación; a permanecer en ese espacio donde la falta de certezas da siempre lugar a una pluralidad de opciones? El derecho de la dramaturgia a no ofrecer un solo punto de vista se corresponde con el derecho de la infancia, que debería estar fuera de toda duda, a recibir contenidos plurales, diversos y no dogmáticos.

3.4. Investigación y búsqueda en diversidad de lenguajes

Desde que Platón advierte en *La República* contra los peligros de quienes hacen las historias por poder corromper las “tiernas almas” a través de mentiras que impiden la enseñanza de la virtud, la literatura en occidente ha tenido que sortear lo que se consideraba tabú a lo largo de la historia. Esta necesidad (de cada época) de esquivar lo “moralmente aceptado” ha originado en el teatro dirigido a jóvenes públicos de las últimas décadas innovaciones formales sin precedentes.

¿Cómo convertir en dramaturgia escénica *lo que no puede ser nombrado*? Para ello es quizá necesario encontrar esa palabra liberada del lenguaje, que estudia Zambrano, esa palabra que se da en contemplación, que se revela y que recupera vínculos con la realidad tras un adentramiento reflexivo y experiencial, y una búsqueda de poéticas que alberguen un decir simbólico y abstracto [Zambrano 2018]. En no pocas obras (por no decir que cada vez es más frecuente) las dramaturgias visuales conforman un conjunto imprescindible, tanto a nivel audiovisual como performativo. Es decir, la elusión de la palabra o la búsqueda de un nuevo *logos* prefiere disciplinas como la danza, el títere o el objeto, pues a través de ellas se penetra en las capas más profundas de nuestra comprensión apelando directamente a la memoria sensitiva o introduciendo elementos de distanciamiento como en el teatro brechtiano.

Desde esta perspectiva, la dramaturgia para la infancia y la juventud del siglo XXI debe mantenerse en un ejercicio constante de investigación y creación acerca de sí misma y del mundo. Dan buena cuenta de ello espectáculos como *Conservando memoria* (2019), de El Patio Teatro, *Una niña* (2013), de la Rous, o *Pezes* (2013), de Ultramarinos de Lucas, pues obedecen a un trabajo de creación en proceso continuo de búsqueda en las formas y los lenguajes que los conforman.

Del mismo modo, en la dramaturgia textual se está desarrollando también esta búsqueda de un nuevo *logos*, pues las piezas literarias destinadas a la infancia y la juventud investigan herramientas para perfeccionar una forma de poética y política diferentes. En palabras

de Jean-Pierre Sarrazac, “una aprehensión diferente, un cuestionamiento diferente de la realidad contemporánea, como lo es *el arte del rodeo*, porque ésta puede servirnos para darle definitivamente la espalda al pequeño realismo de las apariencias” [Sarrazac 2011: 12].

3.5. Dramaturgia con H (de humor)

Hemos ido viendo, en los puntos anteriores, la necesidad de abordar los temas tabúes en el teatro, para poder ofrecer a los niños y las niñas el mundo complejo que sienten, ven y piensan. Afrontar temas que, a la postre, son *dolor* y son *verdad* parece especialmente indicado desde el humor entendido como acción y metodología transformadora, capaz de ofrecer y abrir a una mirada esperanzada sobre el mundo. [Vorhaus 2005: 21] La dramaturgia del siglo XXI que venimos constatando enfrenta a sus protagonistas a una experiencia dolorosa que, sin embargo, es lo que les permite transformar el *statu quo* de sus circunstancias. Esta esperanza, a su vez, siembra consecuencias simbólicas en el discurso político. Creadoras como Suzanne Lebeau, Ana María Machado o Itziar Pascual así lo han expresado. La filósofa María Zambrano ofrece una definición de esperanza (con implicaciones políticas) que sostiene el punto de vista que defendemos:

La esperanza de un pasado mejor convertido en porvenir. La esperanza de que aquello que no fuimos, ni tuvimos, en el presente germine. Pues no podría ser esperanza auténtica la que no cuente con el presente, con lo actual. Por eso la esperanza corre al porvenir, porque quiere salvar al pasado y al presente juntos [Zambrano 2017: 50].

Mantener un pie en el reino de la esperanza no implica, desde luego, rendirse a la necesidad de los finales felices (finales que los productos engendrados por el capitalismo intentan vender a toda costa), pues como sabemos, problemas como la enfermedad, la guerra o la injusticia no terminan bien en la mayoría de los casos. ¿Por qué el teatro habría de ofrecer una capa de maquillaje que camuflara el final consecuente de estas historias? La dramaturgia tiene derecho a plantear no solo finales abiertos (sin respuesta), sino también finales abiertamente desgraciados; pero quizá no tenga derecho, aun en esos casos, a romper la barrera de la esperanza. No si lo que quiere, como ya hemos visto, es sembrar consecuencias simbólicas en el discurso político: contribuir a ir *haciéndonos cuestión* para velar por nuestros derechos democráticos.

La comedia es ese género que lleva más de veinticinco siglos trasmutando el dolor en esperanza, ofreciendo una mirada conciliadora sobre cuestiones tan espinosas como la propia muerte. El clown, *performer* del humor –y del dolor– por excelencia, lo sabe: la vida es dolorosa y maravillosa. Cuando hablamos de humor no solo estamos refiriéndonos a un género determinado, sino a una manera de mirar el mundo o de desplegar una mirada política en él, pues la paradoja, el equívoco o la subversión son también caminos

de ingenio para tratar lo serio. Parece responsabilidad de esta dramaturgia para la infancia y la juventud de nuestro siglo no renunciar, pues, al humor ni a la esperanza; ni, con ello, a la fuerza performativa y transformadora del conflicto.

4. Hacia una filosofía teatral para la infancia y la juventud

Si atendemos a lo aquí expuesto nos encontramos con tres conceptos clave que han ido apareciendo a lo largo de nuestra reflexión: asamblea teatral, democracia, filosofía. Los tres, unidos, dan, creemos, buena cuenta del siglo XXI y de los retos que como creadoras y creadores tenemos por delante. No olvidamos que gran parte de nuestra infancia y juventud ha crecido en un contexto de crisis —con todas las implicaciones emocionales que ello supone⁶—, que ha visto cómo se cuestionaban sus derechos con el auge de los totalitarismos y que, en consecuencia, ha asistido al cuestionamiento de la misma democracia. Por ello insistimos en la toma de conciencia de la necesidad de seguir haciendo filosofía teatral, es decir, de volver al principio: a la asamblea, ese espacio político que nos permita seguir *haciéndonos cuestión*.

Las claves dramáticas aquí expuestas inciden en este sentido. La necesidad de sugerir en vez de afirmar, es decir, de habitar el terreno de la pregunta filosófica que se interroga, de forma comprometida, por la realidad y la verdad. La imposibilidad de escamotear la complejidad del mundo a quienes lo habitan, lo perciben, lo sienten y lo padecen para, de este modo, ofrecer puntos de vistas plurales sobre la realidad. La forma en que la dramaturgia actual investiga y busca nuevos lenguajes para dar cuenta de lo anterior, enfrentándola así a un logos que permita, sin renunciar a la esperanza ni al humor —entendidos como acciones transformadoras y políticas—, volver a reunirnos en asamblea y repensar la democracia.

Creemos que las prácticas *con* la infancia y la juventud y no *para* la infancia y la juventud son el paradigma de nuestro siglo XXI en lo que a la creación dramática respecta; una que no se olvide de las infancias reales, de carne y hueso, y que atienda y recoja la diversidad de experiencias cognitivas y corporales de nuestras niñas y niños. De este modo, el teatro no solo se convierte en el lugar desde el que *vemos* el mundo, sino también en el lugar desde el que lo *construimos* entre todas y todos.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2001): *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Colomer, Teresa (1999): *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Editorial Síntesis.
- De Vicente Hernando, César (2013): *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica (CDC).
- De Julián, Luis Fernando (2019): *El estómago de la ballena*, Madrid, Assitej-España.
- Dubatti, Jorge (2011): *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot.
- Durand, Gilbert (2007): *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Echevarría, Javier (2017): *El arte de innovar. Naturalezas, lenguajes, sociedades*, Madrid, Plaza y Valdés Editores.
- Gámez, Paco (2017): *Nana en el tejado*, Madrid, Fundación SGAE y Grupo Anaya en la colección Sopa de Libros.
- Hunt, Peter (2009): “The World in Pictures”, en VV.AA., *Illustrated Children Books*, London, Black Dog Publishing Limited.
- Hürlimann, Bettina (1968): *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Editorial Juventud.
- Lebeau, Suzanne (2006): “De la censura y la autocensura”, en *Boletín Iberoamericano de teatro para la infancia y la juventud*, n° 9, Madrid, ASSITEJ-España.
- (2009): “El ruido de los huesos que crujen”, *Revista Primer Acto*, n° 331, 21-54.
- (2019): *Escribir para el público joven*, Madrid, ASSITEJ España.
- Merleau-Ponty, Maurice (2001): *Psychologie et pédagogie de l'enfant: Cours de Sorbonne 1949-1952*, París, Verdier Philosophie.
- Muñoz, Berta (2006): *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Guadalajara, ASSITEJ España.
- Murillo, Soledad (1996): *El mito de la vida privada*, Madrid, Siglo XXI.
- Pacheco, Jana (2018): *Semillas de algodón*, Madrid, Instituto Nacional de la Artes Escénicas y la Música.
- Pascual, Itziar (2007): *Suzanne Lebeau: Las huellas de la esperanza*, Madrid, ASSITEJ.
- (2016): *La vida de los salmones*, Madrid, Fundación SGAE y Grupo Anaya en la colección Sopa de Libros.
- Rodríguez Rodríguez, Nieves (2018): *Lo que vuelve a casa (y otros árboles)*, Madrid, Fundación SGAE y Grupo Anaya.
- Romeu, Paco (2019): *Astrolabio*, Madrid, Fundación SGAE y Grupo Anaya en la colección Sopa de Libros.
- Sánchez Morillas, Carmen (2018): “Historia de la literatura infantil y juvenil: Europa y España”, en E. Jiménez Pérez y S. Fabregat (coords.): *La literatura infantil y juvenil: investigaciones*. Barcelona, Octaedro, 11-22.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2011): *Juegos de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México, Paso de Gato.
- Vorhaus, John (2005): *Cómo orquestar una comedia*, Barcelona, Alba Editorial.

⁶ Terminamos de escribir este artículo en plena crisis sanitaria y económica, siendo conscientes de que, con ellas, nuevamente, la cultural, la política, la ética y la educativa se verán abocadas a un futuro incierto que incidirá, de manera significativa, en la infancia y la juventud de nuestro tiempo.

- Zambrano, María (2011): *Persona y democracia*. Vol. III de OO. CC., Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2017): *Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor*. Madrid, Vaso Roto Ediciones.
- (2018): *De la Aurora*. Tomo I, Vol. IV de OO. CC., Barcelona, Galaxia Gutenberg.