

La preocupación humanista en el teatro infantil actual (1992-1994)

593

Nora Lía Sormani
Fondo Nacional de las Artes

A partir de la consideración en conjunto de un amplio grupo de espectáculos infantiles de la cartelera teatral de Buenos Aires producidos entre 1992 y 1994 por destacados teatristas argentinos para niños -Hugo Midón, Marisé Monteiro, Héctor Presa, Soledad Silveyra, Luis Rivera López, Silvina Reinaudi, Roly Serrano, Ariel Bufano, Enrique Pinti, Adelaida Mangani, entre otros-, advertimos como rasgo común la voluntad pedagógica de exaltar entre los chicos su sensibilidad espiritual y su solidaridad social, de profundizar el mundo de sus emociones y su inteligencia. Los creadores nombrados se ubican en una posición opuesta, explícita o implícitamente, a otros espectáculos de la cartelera reciente que involucran a los niños de otra manera. Se trata de las producciones identificadas bajo el vago rótulo de "teatro light", es decir, la prolongación en la escena de productos televisivos que explotan los clichés comerciales más burdos y están destinados a una

recepción consumista, evasiva y exitista: **Reina en colores** (1992), **Reina y su muñeca** (1993) y **Reina bailando en colores** (1994) de Reina Reech; **Bosque Chocolate** (1994) de Esteban Villarreal; **Jugate conmigo** (1992) y **Rejugadísimos** (1994) de Cris Morena, entre otros

Desde nuestro punto de vista el mejor teatro infantil porteño intenta cumplir, directa o indirectamente, una misión educativa que apuesta a la formación de una generación futura más sana y reflexiva. La cartelera infantil sobresale por su diversidad temática, sin embargo, encuentra en esta prédica humanista una unidad ideológica que vincula a los más diversos espectáculos. Si bien mencionaremos alrededor de veinte espectáculos, por limitaciones de espacio, sólo analizaremos las producciones de tres creadores que consideramos destacables: Marisé Monteiro, Hugo Midón y Héctor Presa.

594

Las adaptaciones de Marisé Monteiro

La adaptación de obras de grandes autores de la literatura universal monopoliza la cartelera teatral infantil de las vacaciones de invierno desde hace varios años. En este sentido sobresale la producción de Marisé Monteiro, única versionista profesional de teatro infantil de importante trayectoria en nuestro medio. Desde 1986 hasta hoy Monteiro ha escrito los guiones de más de una docena de adaptaciones en forma consecuente e ininterrumpida: **Heidi**, **La Cenicienta**, **Blancanieves y los siete enanitos**, **El Mago de Oz**, **Pulgarcito**, **La bella durmiente**, entre otras. En julio de 1992 Monteiro estrenó **Alicia en el país de las maravillas**, versión de la nouvelle de Lewis Carroll, protagonizada por Soledad Silveyra, con dirección de Luis Rivera López (Sala Pablo Neruda del Paseo La Plaza y, más tarde, trasladado al Metropolitan I). Al escenificar el relato onírico de Carroll su intención fue exaltar los poderes de la imaginación en tanto fundadora de otros mundos complementarios con lo real. La Alicia de Monteiro pasaba a lo largo de la pieza por una serie de pruebas que la obligaban a distinguir un sistema de valores positivos (el bien, la justicia, la voluntad, la solidaridad) de otro negativo y rechazable (la arbitrariedad, la locura, la violencia, la vanidad, el despotismo). Como el cuento original **Hansel y**

Gretel, de Charles Perrault, puede competir con los más escabrosos de la literatura infantil popular, la adaptación de Monteiro (estrenada en la Sala Pablo Picasso del Paseo La Plaza en junio de 1993, con dirección de Manuel González Gil y protagonizada por Héctor Presa, María Valenzuela y Beatriz Bonnet) incorporó nuevos componentes que transformaron el relato original esencialmente. Los chicos no se encontraron con la madrastra malvada ni con el padre indigente, quien a causa de la miseria, debe abandonar a sus hijos en el bosque; tampoco con la bruja antropófaga e incinerada en el horno originariamente destinado a Hansel. Todo lo contrario: en el musical **Hansel y Gretel** se acentuaba la relación afectiva entre los hermanos y la importancia de ejercitar la imaginación. Se modificaba profundamente la historia original al convertirla en un relato onírico: luego de una demorada introducción, un tío de Hansel y Gretel (personaje creado por Monteiro) venía a visitar a los hermanitos y les contaba antes de dormir un relato sobre un imaginario país de chocolate. De esta manera todo el núcleo del bosque, la casa de chocolate y la bruja, pertenecían al plano de la fantasía en el sueño. Se enriquecía la historia con ambigüedad al otorgar a la experiencia onírica un estatuto de realidad, como en muchos otros cuentos tradicionales: los hermanos compartían misteriosamente el mismo sueño y traían de regreso del País de Chocolate una muestra de que allí habían estado. La bruja de Monteiro era abuenada, un auténtico "fracaso" de bruja, y su madre la reprendía (llegaba a convertirla en conejo) por no cumplir con sus funciones malvadas. La bruja Maruja imaginada por Monteiro sólo se dedicaba a fabricar casitas de chocolate y vestidos que "parecen de payaso" (cita textual del espectáculo)

595

También en 1993 Monteiro adaptó **El príncipe feliz**, cuento homónimo de Oscar Wilde, estrenado en Mar del Plata en el mes de julio (Teatro Auditorium) y en 1994 llevado a Buenos Aires (Sala Pablo Picasso del Paseo La Plaza), con acertada dirección de Soledad Silveyra. Monteiro respetó fielmente los motivos narrativos fundamentales del cuento de Wilde. Sobre cualquier otro componente, prefirió hacer hincapié en los aspectos que revelaban la enseñanza humanista del relato: la transformación espiritual del príncipe rico y feliz que, al ser convertido en lujosa estatua, contempla estremecido la miseria en que vive su pueblo y

gracias a la ayuda de una golondrina distribuye sus ojos de zafiro, su empuñadura de rubí y su piel y ropaje de oro entre los menesterosos. La voz en off de Soledad Silveyra aclaraba, antes de iniciar el espectáculo, que según su concepción directorial el teatro para niños contribuía a formar "seres humanos más nobles y sensibles"

596 En el desierto, entre lámparas, tiendas y tormentas de arena, tiene lugar una historia de amor milenaria: la del pobre Aladino y una hermosa princesa oriental. El relato se remonta a varios siglos antes de Cristo y fue recogido, ya en nuestra era, en esa abigarrada y fascinante antología anónima que lleva el nombre de **Las mil y una noches**, compilación tan heterogénea como atrapante de cuentos de Indochina, Persia, India, Arabia, Egipto y norte de África. En 1992 Walt Disney llevó a la pantalla **Aladín**, versión en dibujos animados de excelente calidad, que obtuvo un enorme éxito entre los espectadores infantiles argentinos. **Aladino**, la versión teatral de Marisé Monteiro, aprovechaba elementos tanto del cuento original como de la película de Disney, e introducía significativas variantes. La versionista orientaba el cuento original hacia la formación de una conciencia humanista en los niños. Proponía un Aladino en el que sobresalían la bondad, el sentido de justicia y el amor por el prójimo, diseñaba un pequeño héroe siempre dispuesto a ayudar a aquél que lo necesitara: de hecho, éste era su tercer y último deseo. Monteiro actualizaba el esquema maniqueo de enfrentamiento simbólico entre el Bien y el Mal. El protagonista de **Aladino** funcionaba como modelo ético del público infantil y se ponía al servicio de grandes causas: "Contra la adversidad no te dejes aplastar, / con valor enfrenta al mal", cantaba Aladino a los chicos. Por sobre todas las cosas, Aladino se distinguía por su deliberada afirmación de la propia identidad, por el deseo de ser él mismo y de negarse a convertirse en príncipe.

Hugo Midón, un creador sobresaliente

El actor y director Hugo Midón puede ser considerado el más talentoso teatrero argentino del circuito de producción infantil. Ya desde los años setenta comienza a mostrar su pasión por el género con

espectáculos memorables: **La vuelta manzana** (1970), **Cantando sobre la mesa** (1978), **El imaginario** (1980), **Narices** (1984) y **Vivitos y Coleando** (I, II y III, 1989-1994). En 1991, Midón estrenó **Vivitos y Coleando II** (reestrenado en junio de 1992), especie de segunda entrega de la pieza de 1989, con el mismo elenco original (Andrea Tenuta, Roberto Catarineu y Carlos March) y con música de Carlos Gianni (quien acompaña a Midón en su trabajo desde **La vuelta manzana**) La singularidad estética de Hugo Midón radica en que no se limita a los motivos e imágenes más convencionales de la fantasía de los chicos, sino que destaca objetos y aspectos subestimados por su simpleza o su cotidianeidad y los combina con una aguda observación de la realidad social y política del país El resultado de esta combinación es un "didactismo trascendente" Muchas escenas toman como eje aspectos relevantes de la formación de los chicos, como la valoración de su propia personalidad y la identidad, el crecimiento, el conocimiento de la verdad y del amor.

597

Otro acierto de Midón, que ratificó la orientación humanista de su teatro, fue **Popeye y Olivia**, estrenado en junio de 1992, con las actuaciones de Linda Peretz y Víctor Laplace en los roles principales, también con música de Carlos Gianni. En esta comedia musical para chicos Midón recreó teatralmente, con variaciones, los personajes del famoso comic norteamericano Su versión (en la Popeye y Olivia van a vivir a un barco abandonado, que una tempestad lleva a altamar) ponía el acento en una exaltación del poder del amor, la experiencia vital y una mirada atenta a la realidad que nos rodea.

En mayo de 1993, Midón presentó **El gato con botas**, protagonizada por el actor Fabio Posca, nuevamente con música de Carlos Gianni. En la recreación del cuento clásico de Charles Perrault, Midón se esmeró en reforzar el carácter siniestro de un gato mentiroso y arribista (en oposición al niño bueno e ingenuo), al que ayudaba a salir de la pobreza para lograr la mano de la princesa El gato estaba construido, contra la versión de Charles Perrault, como un personaje negativo y por lo tanto, cuestionado: encarnaba el cinismo, la falta de escrúpulos, la inmoralidad y la corrupción En el final de la obra Midón revertía dicha condición negativa haciendo que el gato se arrepintiera de las faltas cometidas y

su mal comportamiento. Es interesante señalar que diversos signos escénicos de la construcción del personaje (su vocabulario, su entonación, sus gestos) remitían inequívocamente a figuras del medio político local extendiendo, de esta manera, la función crítica del espectáculo al campo histórico.

Un año después, en mayo de 1994, Midón estrenó en el Lorange **La Flaca Escopeta: Los caminos de la fantasía** a partir del personaje televisivo interpretado por Linda Peretz. Midón supo dotar a la obra de un carácter específicamente teatral, con un argumento sólido al que se incorporaron elementos circenses y una puesta en escena de alta calidad. En el seno de la familia Tap (todos sus integrantes se movían y hablaban al ritmo de las chapitas), Lili, la hija menor, cansada de que en su casa nadie la escuchara (su padre se pasaba el día leyendo y su madre y su tía miraban en la televisión "El show de los cuadrados") encontraba en la heroína de su cuento favorito un ejemplo para salir de la rutina. Lili emprendía un peregrinaje por "los caminos de la fantasía", donde se encontraba con La Flaca Escopeta, especie de hada madrina no convencional, simpática, distraída y enamoradiza. La Flaca Escopeta es un personaje con códigos y costumbres singulares: extraterrestre, viene de Madawakensi (estrella con luz propia donde el teatro y la escuela son absolutamente gratuitos), viaja por el espacio, come semillas de zapallo para poder volar y al conjuro de dos palabras mágicas ("Chufia Prachufia"), hace aparecer y desaparecer objetos. Su aspecto físico, su manera de vincularse con los niños y su canto agudo la emparentan con Mary Poppins, la inolvidable institutriz de la película producida por Walt Disney. En el personaje de la Flaca Escopeta se exaltan diversas virtudes del hombre: la bondad, la calidez, la maternidad, el compañerismo, la simpatía y el amor. Las enseñanzas de la Flaca Escopeta ayudaban a Lili a descubrir el afecto y le devolvían las ganas de convivir con sus seres queridos.

Este último tema era desarrollado por Midón en el cuadro "La historia interminable" de **Vivitos y Coleando III**, espectáculo estrenado en mayo de 1994, en el Teatro Blanca Podestá. Se trataba de la tercera parte del éxito artístico iniciado en 1989. El motivo central era el mismo de siempre: la teatralización del diario íntimo de un grupo de payasos

que se reunían en una bohordilla para comentar aspectos de su vida. La estructura también era la misma: el varieté, ocho breves cuadros humorístico-musicales, especie de juegos teatrales rematados con canciones y esquema coreográfico. Si bien cada escena focalizaba aspectos diferentes, todas reflejaban una misma visión del mundo y la vida: la de siete clowns amantes de las cosas sencillas y capaces de encontrarle un sentido trascendente a lo cotidiano. Los temas escapaban de lo convencionalmente entendido como "infantil": Midón propiciaba la utilidad de hablar claro y sin vueltas para decir lo necesario; cuestionaba el fanatismo de la limpieza; exaltaba la necesidad de encontrarse afectivamente con "los otros" y no quedarse "en casa" con las puertas cerradas; valorizaba el aceptar a los seres humanos más cercanos y dejar de lado el deseo de acceder a lo imposible, a la supesta "gran felicidad" (en este caso a través de una reescritura satírica de la Cenicienta); condenaba la alienación y el consumismo de fin de siglo como productos del exceso de mensajes publicitarios. Esta obra de Midón trascendía como visión de mundo el amor por el prójimo y las cosas inmediatas y sencillas y la necesidad de encontrarle valor y sentido a lo cotidiano. Sin ñonos didactismos, de la mano de la realidad y de la fantasía, como todo el teatro de Midón, **Vivitos y Coleando III** estaba destinado a la formación de chicos abiertos y sensibles a propuestas claras, imaginativas e inteligentes.

El teatro de Héctor Presa

Héctor Presa figura entre los más importantes cultores del teatro actual para niños en la Argentina. A pesar de su juventud (nació en 1954), tiene en su haber una larga trayectoria siempre dentro del campo específico de la escena infantil nacional. Compartió con Dora Korman de Sterman la dirección del grupo La Galera Encantada, desde sus orígenes en 1977. La Galera Encantada es uno de los equipos más valiosos, coherentes y de producción constante en la historia del teatro infantil argentino de las últimas décadas. A La Galera Encantada se deben numerosos espectáculos, muchos de ellos valiosos: **Musicando**, **Callejeando** y **Una gotita traviesa** (todos de 1978), **¿A quién buscás?**, **Un pequeño circo** y **Piedra libre para mi ciudad** (los tres de 1980), **Del**

1 al 10 y Juegos, lo que se dice juegos (ambos de 1981), **Estimado don Quijote** (adaptación de la novela de Cervantes, de 1982), **El Hado de Pistacho** (1983), **Yo así no juego más** (1984), **Yo me arreglo solo** y **De postre, el Hado** (1985), **El último cola de perro** (1987), **Payasos de la Galera** (1988), entre otros

En el Teatro Nacional Cervantes, en abril de 1994, Presa estrenó la comedia musical infantil **Sandokán (una de piratas)**. Tuvo a su cargo la puesta en escena, la adaptación y la dirección del grupo La Galera Encantada. Conformaron el elenco Eduardo Alfonsín (Sandokán), Daniel Bóveda (Yáñez), Ernesto Torchia (Lord Guillonk), Gaby Lerner (Mariana Guillonk), Néstor Sánchez (Chester), Miguel Rur (Cabo), Carlos de Urquiza (Pirata Brooke) y Marianda Martins (cantante relatora), entre otros. La música de Angel Mahler, la escenografía y vestuario de Silvia Copello, el adiestramiento en esgrima y peleas de Osvaldo Bermúdez y la coreografía de Mecha Fernández completaban la ficha técnica de **Sandokán (una de piratas)**. Se trataba de una adaptación de la novela de Emilio Salgari, escritor italiano (1862-1911) cuyos folletines adquirieron enorme popularidad en el mundo entero. Para su espectáculo, Héctor Presa trabajó sobre la versión original y completa de **Los tigres de Mompracem**, es decir, la versión definitiva y corregida de aquella primera novela por entregas de 1883-1884. Presa seguía fielmente el relato de Salgari, pero ponía al mismo nivel la estructura de novela de aventuras (los avatares del héroe pirata Sandokán contra los "leopardos" ingleses capitaneados por Lord James Guillonk) y la intriga amorosa de Sandokán y Mariana Guillonk, sobrina del peor enemigo del "Tigre". Presa trabajó la expresión de la violencia original de Salgari (que en la novela es absolutamente naturalista y descarnada) desde la parodia naif: las batallas se entablan con avioncitos de papel y se mencionaban entre los armamentos los "cañones de crema y dulce de leche", proyectando de esta manera un explícito mensaje antibelicista. Además del trabajo con la violencia, todas y cada una de las modificaciones de la versión de Presa implicaban una diferencia semántica relevante de su pieza respecto del original de Salgari. Dicha diferencia podría sintetizarse en los siguientes términos: Presa retomaba la intención salgariana de exaltar el amor como forma de redención y sentido

último de la vida del hombre (la imagen del tigre vencido por el amor de una mujer). Sin embargo, Presa otorgaba a Sandokán un sentido mucho más amplio desde el punto de vista simbólico: no se trataba de la historia de un pirata que debía luchar para recuperar aquello que le habían robado, sino que se trataba de "un hombre que lucha por su verdad" (cita textual del espectáculo). De esta manera Presa multiplicaba, abría la dimensión simbólica del texto hacia nuevas direcciones proponiendo una "moraleja" de corte existencialista: la exaltación del hombre con una moral individualista, que lucha por lo que cree y por lo que ama, símbolo de educación humanista más allá de los contenidos concretos de la historia particular. En suma, Presa se apropiaba del sentido de la novela de Salgari para darle una nueva inflexión semántica

601

Conclusión

En el período estudiado se sumaban a una idéntica prédica humanista los espectáculos de Enrique Pinti (**Crema rusa**, 1992-1993, y **Panchitos con mostaza**, 1994), Adelaida Mangani (**Historia de gatos**, 1992-1993), Ariel Bufano (reposición de **La Bella y la Bestia**, 1993-1994), Daniel Ruiz (**La calle de las cosas perdidas**, 1992-1993), Antonio Rodríguez de Anca (**Tres gatos en la escalera**, 1993), Silvina Reinaudi (**Sietevidas**, 1993), Pablo Silva (**Viaje a la luna**, 1994), Víctor Laplace y Daniel Guebel (**Rebelión en la granja**, a partir de la novela de G. Orwell, 1994), Ana Alvarado (**La travesía de Manuela**, 1993), Andrés Bazzalo (**El gato y la golondrina**, sobre un texto de Jorge Amado, 1994), Sarah Bianchi (**Se desrelojó**), entre otros

La práctica de los teatristas argentinos de fin de siglo dedicados al público infantil evidencia la deliberada intención de convertir el teatro en un instrumento de formación de los niños que, al margen de las sonsas moralejas y los trillados didactismos de buena parte del teatro de décadas anteriores, propone desde un lenguaje escénico actualizado una exaltación de las cualidades y virtudes humanas esenciales: la justicia, la solidaridad, el amor a la verdad, la afirmación de la propia identidad, el descubrimiento de lo trascendente en lo cotidiano, la defensa de la paz, la valoración de los afectos y la conexión del hombre

con la naturaleza (en relación con la muy actual preocupación ecológica). Complementariamente, la pedagogía que favorece el teatro infantil argentino actual rechaza el cinismo, la mentira, el egoísmo, la corrupción, la ambición, el desamor, la alienación, la destrucción de la Tierra y la pérdida de la propia identidad.

Por último cabe señalar que, en su función humanista, el teatro es un magnífico intermediario entre los niños y la literatura universal, como lo hemos demostrado en un trabajo anterior (Sormani 1994c)

602

Bibliografía

- Dubatti, Jorge. 1992. "Los secretos del teatro infantil". **El Cronista. Suplemento de Artes y Espectáculos**, 22 de julio, pp. 1-2. Declaraciones de Javier Villafañe, Adelaida Mangani, Hugo Midón, Marisé Monteiro y Héctor Berra
- , 1994, **Así se mira el teatro hoy**, Buenos Aires: Editorial Beas
- Ilagostera, Lita. 1993. "Relevamiento del teatro para niños. Reflexiones acerca del tema". **Boletín del Instituto de Artes del Espectáculo**, Universidad de Buenos Aires, n. 9, pp. 21-22
- Mehl, Ruth. 1987. "Teatro para niños. Reflexiones y apuntes sobre el género". **Espacio de Crítica e Investigación Teatral**, n. 3 (diciembre), pp. 85-92
- , 1992, **Con éste sí, con éste no... Más de quinientas fichas de literatura infantil argentina**, Buenos Aires, Colihue
- Sormani, Nora Lía. 1994a, "La máscara y la pluma". **El Cronista. Suplemento Cultural**, 21 de enero, p. 6. Sobre la nueva dramaturgia argentina infantil
- , 1994b, "Pasión y soledad del autor infantil en la Argentina". **El Cronista. Suplemento de Espectáculos y Artes**, 28 de marzo, p. 2. Sobre Adela Basch
- , 1994c, "La literatura sube a escena". **El Cronista. Suplemento Cultural**, 17 de junio, p. 6. Sobre el auge en la cartelera de Buenos Aires de adaptaciones teatrales de obras de grandes autores de la literatura universal
- , 1994d, "La Bella y la Bestia de Ariel Bufano, adaptación del cuento de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont". **Weltliteratur**, n. 2 (en prensa)
- , 1994e, "Héctor Presa y su adaptación teatral infantil de **Los tigres de Mompracem** de Emilio Salgari". **Revista Letras**, Universidad Católica Argentina (en prensa)