

UN RECORRIDO POR LA HISTORIA DEL TEATRO PARA NIÑOS EN BUENOS AIRES

Historia del teatro para niños en Buenos Aires. 7 Sellos Editorial Cooperativa, 2024. Susana Alcira Llahí (compiladora), Armida María Córdoba (edición)



Patricia Fischer

Cuando el profesor Osvaldo Pellettieri comenzó con el proyecto de escribir la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, debió hacer una selección y un recorte de los hechos teatrales a historizar dada la complejidad para abordar la totalidad del fenómeno teatral en sus múltiples expresiones. La historia del teatro para niños quedó, entonces, como una deuda pendiente. Sin embargo, el germen de su escritura no quedó latente, sino que estuvo moldeándose y avanzando desde entonces con el trabajo de integrantes del GETEA –Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano–, a los que se fueron sumando más investigadoras. El grupo que llevó adelante esta gran labor quedó conformado, finalmente, por Susana Llahí, Armida Córdoba, María de los Ángeles Sanz, Laura Mogliani, Yanina Leonardi, Graciela Beatriz Restelli, Susana Shirkin, Mónica Berman y Lita Llagostera.

En el “Proemio”, a cargo de Mónica Berman, quedan expuestas las dificultades que se debieron sortear para abordar la escritura de esta Historia, ya que mientras desde los registros históricos no se mostraba interés en documentar las obras de carácter infantil –como parte de nuestro patrimonio cultural–, desde el ámbito institucional –político, ideológico, religioso o educativo– se intentaba domesticar o educar a ese público niño (y a los intérpretes niños) mediante el teatro. Así, Berman atinadamente se refiere al niño como objeto de experimentación social.

En el “Prólogo” de María de los Ángeles Sanz se remarca el concepto de “proceso” bajo el cual se aborda la escritura de esta historia del teatro para niños. Las carencias a las que este grupo de investigadoras se ha tenido que enfrentar es sublime: ante la escasez de información, en algunas ocasiones, y la falta de registros, en otras, debieron acudir a fuentes orales y fuentes tangenciales para cubrir esas lagunas de indeterminación y comenzar con esa ardua tarea de reconstrucción para comenzar a plasmar el rompecabezas. A su vez, se resalta que de la función casi exclusivamente didáctica del teatro para niños surgió el interés, con el correr del tiempo, por la función de despertar la parte lúdico imaginativa de este espectador. Este difícil recorrido fue posible gracias a la incansable y tenaz impulsora de este proyecto, Susana Llahí, quien convocó a integrantes del GETEA y otras investigadoras a sumarse al desafío. Y si bien las autoras marcan el comienzo de la sistematización de esta historia destinada a la infancia a partir de 1913 y de la creación del Teatro Infantil Municipal –luego, Teatro

Infantil Labardén–, su investigación parte de un período anterior, dando cuenta de la espinosa tarea de bucear en fuentes dispares y lejanas.

En “El teatro para niños en Buenos Aires anterior al período estudiado”, Susana Llahí y María de los Ángeles Sanz registran las primeras funciones teatrales dedicadas específicamente a un espectador niño en 1812, con el cómico itinerante el Loco de la Escopeta, a través de la poética actoral cómica popular del fingimiento del llanto junto con el chiste verbal para producir la risa efectiva del público. En 1831, dan cuenta de la actividad de Los Smolzi con su comedia con títeres a precios especiales para niños, y en 1860 señalan la creación de la primera compañía infantil creada por la española Rita Carbajo y su esposo Juan Berenguer. Desde esa fecha en adelante se multiplican las compañías infantiles, muchas de las cuales, ligadas a intereses educativos/formativos, morales, religiosos, concientizadores y benéficos, surgían en el ámbito de instituciones educativas o religiosas, en la que participaban alumnos. Es importante resaltar que el registro de los eventos culturales dedicados al público infantil y familiar son exhaustivos, abarcando la mención de espectáculos con múltiples disciplinas artísticas: ecuestres, canto, baile, pantomima, hasta las competencia de disfraces.

Retomando esta última parte del estudio precedente, en “Historia del teatro para niños siglo XX: 1913-1950”, María de los Ángeles Sanz revisa cómo el teatro para niños, que se ponían en espacios eclécticos, se fue incrementado durante el siglo XX y complementándose con otros espectáculos, como actos ecuestres, la presencia de cantantes, equilibristas, clowns en escena y los famosos tonys. Sanz expone que las funciones de entretenimiento y diversión están ligadas, a su vez, con la función didáctica pedagógica del teatro, formador de conciencia, educador en buenos valores, fomentador de emociones y de la imaginación.

El artículo hace un recorrido por las diferentes propuestas de teatro para niños, como El Teatro Infantil Lavardén y la Compañía Infantil de Angelina Pagano, la de Camila Quiroga, la de Luis Mottura, el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta con su interés formativo educador para los públicos escolares, el teatro para niños de Hedy Crilla y el Teatro Juan B. Justo, destacando no sólo el lugar del público niño sino también la formación actoral de éstos.

En “Teatro e infancias en las formaciones militantes de izquierda”, Yanina Leonardi señala la existencia –entre fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX– de experiencias artístico educativas –entre ellas, teatrales– de intervención política, implementadas por agrupaciones de izquierda con el fin de socializar, entretener y adoctrinar a un público comprendido por trabajadores. Asimismo, indica que existieron las experiencias teatrales de intervención política por parte de estas agrupaciones destinada específicamente a los niños, sobre las cuales se centra el estudio. Este trabajo aborda, a su vez, las prácticas teatrales del movimiento del teatro independiente.

En “Teatro católico para niños”, Susana Shirkin se centra en el teatro católico finisecular hasta la década del cincuenta del siglo XX. Su estudio hace hincapié en el momento en que el Estado argentino –durante la década del ochenta del siglo XIX– toma una postura anticlerical y, en su defensa, la Iglesia católica se aferra al teatro como instrumento pedagógico doctrinario, acercándose al público infantil y, a través de ellos, a la familia.

En “El teatro infantil municipal Labardén”, Susana Llahí repasa la historia de esta institución –nominada en sus comienzos como Teatro Infantil Municipal (1911) y actualmente Instituto Vocacional de Arte “Manuel José de Labardén”– que tuvo un rol central en la formación actoral de niños y adolescentes y que fue la única institución

que cubrió en los primeros cincuenta años del siglo XX en forma permanente "todo lo relativo al Teatro para Niños, con una formación integral acorde a los conceptos pedagógicos de la época". Gracias a la creación de este teatro municipal, no sólo se perfiló y fortaleció este género teatral, sino que también se concretó "una política cultural de fuerte impronta identitaria".

Este trabajo de Llahí se complementa con otros de la misma autora, a saber, "Los primeros dramaturgos en el teatro para niños de Buenos Aires", "El teatro para niños de Alfonsina Storni" y "Álvaro Yunque. Un teatro militante". En el primer caso, analiza la producción de Próspero Alemandri, cuya obra ejemplifica la poética trabajada por los primeros dramaturgos de esta institución. Luego, señala las dos posiciones ideológicas que primaron en el Teatro para Niños de comienzos del siglo XX. En los trabajos siguientes, focaliza en el análisis de los dramaturgos Alfonsina Storni y Álvaro Yunque, autores renovadores de este género. En el caso de Alfonsina Storni, cuya obra estaba impregnada por una mirada feminista, se priorizó lo lúdico reflexivo para que los niños pudieran ejercer su derecho a la fantasía y a un aprendizaje cognitivo activo. En cuanto a Álvaro Yunque, miembro del Grupo Boedo, rescata su teatro militante y su creencia en que el teatro para niños podía ayudar a los infantes en su crecimiento intelectual y moral.

En "La música en el "Teatro Lavardén", Lita Llagostera refiere a la jerarquización de la música en las producciones de este espacio teatral. Durante las clases en el Instituto se formaba a los alumnos en la danza y en el canto, apuntando a la variedad musical del repertorio -tanto temas clásicos como populares, del pasado y del presente.

En "Narcisín: un caso único en los albores de los años '20", Graciela Beatriz Restelli aborda el estudio del fenómeno del niño actor, mostrando su multifacética y larga carrera en el teatro, el radioteatro y en el cine nacional, y hace una radiografía de su relación con el público, la prensa y los empresarios. Es interesante la referencia que realiza Restelli a la polémica generada, en la época, por el excesivo trabajo a que era sometido el niño y que fue llevada a tribunales. Se trata de un tema clave para pensar el trabajo de los niños en el teatro y en las diversas disciplinas artísticas en general.

En "El circo en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX: el circo de Frank Brown y el circo Sarrasani", Laura Mogliani parte de la aclaración que el público circense no es exclusivamente infantil sino heterogéneo tanto en lo etario como en su composición social, y que los niños participaban como público pero también como intérpretes de la compañía en estos espectáculos heterogéneos. Como indica Mogliani, el circo de Frank Brown -presente en nuestra ciudad desde 1893 hasta 1924-, por un lado, impuso el modelo del circo moderno inglés de Philip Astley y, por el otro, privilegió al niño como su espectador ideal, con estrategias como el reparto de golosinas, paseos en poni y rifas de juguetes. Además de este circo, se sumaron compañías de circo criollo nacionales y compañías extranjeras en gira, como el Circo Sarrasani.

En "Radioteatro para niños: la pandilla Marilyn", Susana Llahí sortea audazmente las dificultades de la falta de registros de audio y el deterioro o la carencia de archivos, para investigar el género del radioteatro para niños, surgido a comienzos de la década del '30. Gracias al traslado de las propuestas radioteatrales al teatro, la investigadora analiza el radioteatro La Pandilla Marilyn.

En "Títeres: una historia fragmentada", María de los Ángeles Sanz y Mónica Berman vinculan la complejidad de un estudio focalizado en títeres con las características de su forma de expresión: el guantero. Esta practicidad y la capacidad itinerante del teatro de títeres tiene como consecuencia la escasez de registros de su actividad. Pese a esta dificultad, muestran los fragmentos de sus exhaustivas investigaciones, el

arduo recorrido por el mundo de los títeres, inevitablemente parcial, incompleto, pero inédito. Este recorrido comprende, también, el Radioteatro de Títeres para Niños.

En “El teatro para niños en el marco de las políticas públicas durante el primer peronismo”, Yanina Leonardi analiza la planificación político cultural oficial de este período en relación al teatro para niños, en la ciudad de Buenos Aires, dando cuenta de sus características, las instituciones teatrales que formaron parte de esta experiencia teatral, la creación de nuevas formaciones artísticas -como el elenco “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”- y el impacto de estas políticas públicas en el teatro para niños. Es importante destacar que, desde una perspectiva histórico cultural, se tienen en cuenta las vinculaciones con las experiencias previas y los puntos de quiebre respecto del pasado.

En “Historia del cine para niños en la Argentina. Del cine mudo al Festival de Mar del Plata”, María de los Ángeles Sanz analiza no sólo la composición del público niño sino también el tipo de películas que se ofrecían, las cuales no estaban pensadas específicamente para los infantes. También aborda la temática de los niños actores que intervenían en los rodajes.

En “La crítica periodística y el teatro para niños (1930-1950)”, Lita Llagostera indaga sobre la evolución de la crítica en relación con el teatro para niños, haciendo hincapié en cómo se difundía, analizaba e informaba acerca de estos espectáculos. Así, descubre la escasa difusión de estos eventos teatrales por considerarlos, lamentablemente, un género menor, ignorando, por consiguiente, la calidad artística de las pocas propuestas circulantes. Pese a esto, señala cómo la situación se modifica históricamente, gracias a la profesionalización de los creadores que impulsan y consolidan el género.

El libro cierra con un exhaustivo índice de nombres y un onomástico que posibilita lecturas según diversos intereses.

La historia del teatro para niños en Buenos Aires salda una deuda importante con los estudiosos del teatro pero deja intersticios, espacios sin recorrer, registros por encontrar... porque está es siempre una historia hecha con retazos y abierta a la escritura. Como dijimos, ya no queda deuda pendiente, pero sí, todavía, muchos caminos por recorrer. A las autoras les agradecemos el hecho de marcar los pasos más importantes de este recorrido.