

¿Nacer para la poesía?

Artes escénicas en la primera infancia

Jornadas profesionales de El més petit de tots

Lola Fernández de Sevilla
(Assitej-España)

“En ese acto de desenredar la verdad y la ternura no puede pasarse por alto un fundamento esencial, una hipótesis que hace indispensable tanta belleza: el lenguaje literario con el que recibimos a nuestros bebés porta un significado no pragmático, sino gratuito, que completa las necesidades primarias del ser humano. Sin él no puede alcanzar una sana percepción de sí mismo como individuo ni una integración real en la colectividad”.

Beatriz Sanjuán, *Érase una voz. El primer libro del bebé*

El teatro para jóvenes públicos arrastra un sentido de inferioridad tan injusto como consecuente. Quienes creamos o investigamos en dicho campo, sabemos que las reacciones, cuando lo confesamos en otros ámbitos, oscilan entre la ternura condescendiente y la impaciencia. ¿Literatura infantil? ¿Teatro para edades tempranas? Vale, sí, pero en realidad... ¿a qué te dedicas?

Ese sentido de hándicap interiorizado es consecuente, decimos, porque la cuestión simbólica –como sucede siempre– camina de la mano de la cuestión material. Junto al bufido o la sonrisa de falsa comprensión, el teatro para niños y niñas mueve –por decirlo de forma sucinta– cantidades de dinero muy inferiores al teatro dirigido a personas adultas. Los cachés de las compañías, así como el precio de las entradas en taquilla, es muy inferior respecto a otros espectáculos. No sucede así en todos los lugares del mundo; y es por eso que foros de intercambio como El més petit de tots, del que aquí vamos a tratar, son tan importantes. Nos ayudan a desnaturalizar ciertas cosas.

Junto a la cuestión material, está también esa duda eterna acerca de las capacidades perceptivas de los públicos más jóvenes. ¿Son los niños y las niñas menores de 5 años, realmente capaces de comprender un espectáculo? ¿Podemos hablar de teatro, en el caso de estas edades tan tempranas?

¿De qué van, pues, las artes escénicas dirigidas a la primera infancia?

En su ensayo *El corral de la infancia* (1990), Graciela Montes define la infancia como un concepto cargado de ambigüedad, una fase de la vida que incluye tantas luces como sombras, generadora tanto de ternura como de violencia. Esto es tanto más cierto, cuando hablamos de la primera infancia: de las y los bebés. Como experimentan quienes se encuentran, por vez primera,

con *su* recién nacido, hay un sentimiento de extrañeza ligado a estas criaturas con las que de entrada no sabemos bien cómo manejarlos. El bebé llora y emite ruidos; se mueve de forma propia, sin haber adquirido aún las destrezas motoras que más adelante aprehenderá; necesita comer y dormir; nos reclama abrigo, tacto, protección... Una serie de elementos que nosotras, adultas maduras y racionales, no entendemos así como así. Los bebés son cuerpos, infinitamente ligados aún a una naturaleza primaria y animal.

Cada niño, cada niña, nos dice Graciela Montes, tiene un ogro viviendo en su interior. Es el mismo ogro, en realidad, que habita en el interior de las personas adultas; arrinconado y olvidado, muchas veces, aunque no menos activo y en ocasiones, resentido. Montes aboga, en cualquier caso, por el carácter irreductible de esos ogros, y rompe una lanza en contra de su domesticación.

El ogro / El niño se expresa, sobre todo en esta primera infancia, con la “lengua de leche” (Montes, 1990): esa lengua de sonidos, corporal, muy ligada a lo polisémico, que hereda-aprende de la madre, o de quien quiera –en muchos otros casos– que se haga cargo de su primera inserción en este mundo. A ello se refiere, también, Beatriz Sanjuán, cuando resume con esa cita con la que iniciábamos esta reflexión, el acto fundacional por el que los bebés son recibidos en este mundo: la voz materna, o la voz primera escuchada, en cualquier caso, cumpliría esta función de inserción del ser recién nacido en su comunidad, que pasaría así a ser, propiamente, *comunidad de pertenencia*.

Y en continuidad con dicha voz, acaecen, ya en los primeros años de vida, la literatura y el teatro.

¿Pero cómo?

Suzanne Lebeau señala cómo la relación entre niños y adultos viene marcada, en cualquier contexto, por la evidencia de una asimetría radical: nosotros enseñamos, ellos aprenden. Es la base de una relación desigual que jamás se cuestiona: ni en casa, ni en la escuela, ni siquiera durante el tiempo de lectura o dentro de un teatro. Es la responsable, además, de que los públicos infantiles se definan como *públicos cautivos*: “La autoridad del adulto sobre el niño viene de la dependencia con la que nace el pequeño. Está legitimada y se ejerce de una manera más directa y natural sobre el niño que sobre cualquier otro grupo de la sociedad, debido a la asimetría fundamental de dos grupos tradicionalmente opuestos: el mundo de los adultos y el mundo de los niños, pues la relación de autoridad se basa en la edad y en la precedencia” (Lebeau, 2019, p. 82).

Esto es tanto más cierto, o cierto de una forma todavía más polarizada, en el caso de los bebés. La llamada primera infancia –el rango de edad de 0 a 5 años– se caracteriza por su extrema dependencia respecto del mundo de los y las adultas. Quienes acaban de llegar a este mundo desconocen sus claves; su supervivencia descansa, de forma inevitable, en las adultas de su entorno. Hablamos de supervivencia en sentido primario y alimenticio; pero también incluyendo todo el rango de necesidades fundamentales. Como por ejemplo, el derecho a la educación y la cultura.

Somos los adultos quienes decidimos *qué* teatro se hace y *cómo* hacerlo, en el caso de estos jóvenes –muy jóvenes– públicos. Esta frase contiene más claves de las que aparenta. Porque da cuenta, tanto de lo que contamos, de las temáticas que abordamos sobre los escenarios;

como de las formas y los lenguajes en que las contamos. Las creadoras –los dramaturgos, las directoras escénicas, los actores y las actrices, así como el resto de responsables que aglutina cualquier espectáculo–, los programadores, distribuidoras, gestores culturales e incluso cargos públicos y políticos; pero también las maestras, los profesores, madres, padres y demás personas cuidadoras tenemos la enorme responsabilidad de fijar los contenidos de lo que se hace, así como los códigos en que se hace.

Los adultos mediamos entre los niños y el mundo al que acceden. Esto es una gran obviedad que a menudo se ve solapada por cuestiones relativas a los cuidados, la pedagogía y las relaciones de parentesco. Quienes medimos más de un metro cincuenta, *sabemos*. Quienes miden menos, *han de aprender*. Así, la infancia se configura como un territorio esencialmente normativo; caracterizado por esta necesidad de guía, tutela y didactismo.

Todo lo que decimos, de nuevo, se acrecienta y extrema cuando hablamos de los bebés de 0 a 5 años. Existe una enorme preocupación, entre los adultos mediadores, por la pertinencia de los espectáculos dirigidos a la infancia. Ese afán pedagógico –los niños, también los bebés, han de ir al teatro a aprender *algo*– se combina a la perfección con el temor –terror, en muchos casos– a que lo que se muestre sobre un escenario no sea *adecuado* para sus jóvenes espectadoras.

Y los criterios de adecuación varían en función de las épocas, pero casi siempre tienden a limitar el acceso de los niños a temáticas y conflictos que sobrepasan cierta complejidad. En el teatro infantil no se puede, según estas voces, hablar de según qué cosas: la muerte, la enfermedad, la soledad... El resultado son distintos mecanismos de censura, que actúan en diferentes tramos del proceso de creación/exhibición; y que han resultado más o menos crudos a lo largo de la historia. El primer tramo, quizá, sería la autocensura que muchos creadores aplican a sus propias obras en fases tempranas de su producción.

Porque, que las adultas tengamos la responsabilidad de mediar, no significa que siempre lo hagamos bien; no por causa de nuestra inevitable mirada subjetiva –que es condición *sine qua non* de cualquier decisión humana–, sino de nuestro miedo. Cuanto más vulnerable es el rango de edad al que nos dirigimos, tanto más despótica y nefasta puede volverse la tutela que aplicamos.

Por otro lado, cualquier ámbito de la creación tiene por delante la labor y el desafío de generar conocimiento y reflexión acerca de sí mismo. La elaboración de un corpus teórico –siempre, claro está, en estrecha relación con la práctica artística– nos ofrece asideros en los que agarrarnos para tomar impulso. La reflexión nos ayuda a pensar en lo que hacemos; a detectar efectos imprevistos, a corregir trayectorias cuando vemos que son erróneas. No hay ningún creador que, a cierto nivel básico o no, deje de reflexionar sobre lo que hace. Estamos, pues, en el terreno de la investigación.

También el teatro para niños y niñas elabora pensamiento, y por tanto conocimiento, sobre sus creaciones. Assitej-España convoca bienalmente el Premio Juan Cervera de Investigación en Teatro para la Infancia y la Juventud; que pretende incentivar la elaboración de trabajos y reflexión en el sector. En Assitej-Internacional, ITYARN (Red Internacional de Investigadores de Teatro para Jóvenes Audiencias) vela por la generación de conocimiento ligado a la práctica profesional.

La labor de investigación se define por capacidades como la destreza de conectar aspectos de la realidad –de la práctica artística, por ejemplo–, de hilar conocimientos nuevos a partir de lo que observamos. La capacidad de deducir, a partir de los elementos A y B, un tercer elemento C que quizá habría permanecido invisible desde la sola acción. La investigación es también creadora, por tanto; nos ilumina y nos muestra facetas de nuestro campo de trabajo, y por ello nos permite avanzar, formular preguntas y ensayar respuestas.

Observamos, sin embargo, que el ámbito de la creación teatral para primera infancia es deficitario, por ahora, en este sentido. El *més petit de tots*, festival de artes escénicas para niños y niñas de 0 a 5 años, se celebra en Sabadell (Barcelona), desde hace quince años. En este tiempo, la cita ha crecido (de un solo fin de semana, en su primera convocatoria, a dieciséis días, en la de este último año) y se ha consolidado como un referente indiscutible en la programación de espectáculos y actividades paralelas dirigidas a este sector de público. Sabedor de esta necesidad de la generación simultánea de conocimiento, la dirección del festival lleva cuatro ediciones celebrando dos días de Jornadas Profesionales que dan cita a creadores, programadoras y responsables de distintos proyectos del sector.

Ya que estamos obligados a ello, ¿cómo relacionarnos con los y las bebés? ¿Cómo ejercer de instancias mediadoras, útiles y responsables en nuestro ejercicio de aproximarlos a este mundo, sin convertirnos en tutela o censura? ¿Cómo proceder en este ámbito de las artes escénicas y de la reflexión teórica pendiente aún de ser elaborada? El *més petit de tots* desarrolla esta labor, como decimos, aglutinando presentaciones de proyectos profesionales al hilo del festival. Es tarea nuestra, ahora, pensar sobre lo que hemos visto y escuchado, este mes de noviembre, en Sabadell; contribuir así a la generación de una reflexión que aporte conocimiento, así como a su registro.

El més petit de tots: Espectáculos para la primera infancia

“Nueve meses creciendo exponencialmente al ritmo de un riguroso metrónomo, el fluir de la sangre que todo nos suministra, hacen nacer a los bebés para la poesía, literalmente: con el deseo de ordenar el mundo bajo un canto tranquilizador en el que puedan reconocerse” (Sanjuán, *Ibíd.*, p. 15). ¿Nacen los bebés predispuestos para la recepción poética y por lo tanto teatral? Frente a los enfoques de la pedagogía más tradicional, que han venido abogando por distintas formas de conductismo en el trato con la niña, nuestras experiencias contemporáneas con la primera infancia nos llevarían a considerar que sí.

Al igual que los niños y las niñas no son proyectos de adultos, los y las bebés no son niños a medio hacer. Ni unos ni otros se perfilan como los espectadores del futuro. Son, en esencia, espectadores y espectadoras de nuestro tiempo presente; con quienes es posible compartir tiempos y espacios concretos. En esta última edición de *El més petit de tots*, lo hemos comprobado con espectáculos como *L’Odissea de Latung La La*, del catalán David Ymbernon, *Tumble in the jungle*, de la noruega Inger Cecilie Bertrán de Lis, y *Tattarrattat!*, de la compañía flamenca Frieda. Monta-

jes que, en todos los casos, funcionan bien tanto con públicos de primera infancia, como de personas adultas.

¿Existen elementos en común en estos espectáculos? ¿Claves que nos permitan extraer conclusiones, sobre la recepción por parte de los y las bebés? No sabemos, como decíamos, qué le sucede a un bebé, por dentro, mientras asiste al teatro. Carlos Laredo y Miguel Ribagorda presentaron las conclusiones de su proyecto de investigación acerca de la respuesta psicofisiológica de niños menores de 3 años ante las artes en vivo, el último día de las Jornadas Profesionales. Aunque la respuesta fisiológica puede medirse, y de hecho se ha medido en estudios como este, es complicado objetualizar reacciones subjetivas de públicos que siempre son diversos. Quizá no sea solo pertinente hacerlo en base a variables cuantificables como la sudoración o el ritmo cardíaco; la observación cualitativa puede arrojarnos pistas interesantes al respecto.

Los tres espectáculos a los que nos hemos referido mantienen la atención de los más pequeños, al tiempo que propician respuestas evidentes en ellos. Un efecto de inmersión, así como reacciones puntuales a estímulos escénicos concretos. Los creadores y las creadoras notan cuándo la cuerda que manejan se tensa: el punto en el que un espectáculo fluye en un movimiento de ida y vuelta. Como lo notamos quienes estamos sentadas en las butacas. Esa dialéctica incansable, del escenario a la sala, y también entre los propios espectadores, es elemento indispensable en el desarrollo del hecho escénico.

Tattarrattat! es un espectáculo gestual, donde el texto se juega como un elemento más tendente a recrear el universo del absurdo que impregna toda la obra. Los cuerpos de los dos actores y las dos actrices, permanentemente en escena, actúan como piezas de un juego que se complementa con las estructuras de madera, similares a los juegos de construcción, que manejan durante la función. La música es el tercer elemento en discordia; completa un lienzo sensorial de movimiento, sonido y, ojo, humor. El movimiento de los intérpretes decodifica pequeñas acciones cotidianas: un elemento claro de identificación para el espectador, que no obstante ve continuamente rebasado el contexto convencional en que las mismas se desarrollan. Los juegos de repetición, el ensayo y el error, las caídas, los sonidos y las palabras, reconocibles pero al mismo tiempo fuera de lugar... funcionan como elementos humorísticos tan absurdos como eficaces.

En *Tumble in the jungle* encontramos, por otro lado, un espectáculo que, según la intención declarada de su equipo, se dirige a niñas y niños con deficiencias auditivas; pero que funciona igualmente bien con públicos con audición convencional. Dos bailarinas y una música en escena, compositora y al mismo tiempo intérprete –musical y actoral, por momentos– llenan un espacio selvático más sugerido que mostrado. El movimiento es, junto con la música, el elemento fundamental en este montaje; la danza performada por cada una de las tres intérpretes, que tienen la responsabilidad de hacer físico el sonido que muchos espectadores no pueden percibir de manera auditiva. Se trata, por tanto, de un juego sinestésico donde las percepciones sensoriales se juegan y bailan como elementos intercambiables. En este caso el texto es muy escueto, apenas unas pocas líneas en noruego:

“Una pequeña luz

Una pequeña luz se encenderá en vuestro camino.

¡Creo que es una estrella que solo se ilumina para ti!”

(...)

Un texto tan sugerente como performativo en el uso de esa segunda persona. Y cuya comprensión, en clave semántica, tampoco resulta imprescindible para la inmersión en el espectáculo.

Por su parte, David Ymberton juega con diferentes objetos, a una escala considerablemente reducida para lo que acostumbra el teatro, en un espectáculo intimista en el que la proximidad física de los espectadores es imprescindible para captar lo que sucede en escena. El tamaño, quizá un guiño al de sus jóvenes espectadores; y un color protagonista, el naranja, por encima de todo lo demás. El propio Ymberton, junto con otra intérprete más, traba una cadena de acciones en relación a los objetos, sin que sea posible reconstruir una fábula concreta. De nuevo, la música interpretada en directo, completa la obra.

Los tres espectáculos han formado parte de la programación específicamente dirigida a los profesionales de las Jornadas. David Ymberton, de hecho, estuvo presente en una de las primeras mesas de debate; en ella presentó su universo creativo aludiendo al hecho de que no trabaja con herramientas narrativas ni fabulares. Su impulso es el del creador plástico, elaborando estímulos visuales y sirviéndolos en escena. “Concretar es reducir; sugerir es ampliar”, decía Ymberton en un momento dado de su presentación.

Y, de hecho, tanto en su espectáculo como en los otros dos que hemos mencionado, se da una primacía muy clara de lo sensorial sobre elementos más racionales como podría ser el texto; lo visual y lo auditivo, fundamentalmente, conforman en diferentes combinaciones los tres universos poéticos que nos proponen. El texto es un elemento secundario en todos ellos; una cuestión también lógica, si tenemos en cuenta que en dos de los casos se trata de espectáculos internacionales, en los que la barrera lingüística sería evidente.

Para Ymberton, preguntarse por el sentido de un espectáculo como el suyo –y lo mencionamos porque es, pensamos, pertinente de cara a la comprensión de los otros dos–, buscando sus claves narrativas, o aquello que quiere contar, equivaldría a contemplar un paisaje atravesado por una vaca, y preguntarse por lo que hace la vaca o a dónde va. Esta reflexión evidencia la importancia de la organicidad, dentro de estos universos creativos: no importa tanto lo que se cuente, como el hecho de que el movimiento de cada pieza de estos espectáculos ha de ser orgánico y estar justificado dentro de ese todo que el artista propone.

Hay algo en el mundo de *L’Odissea* que nos sugiere estar asomándonos, a escondidas, a la ventana de un cuarto de juegos infantil: espiando los ensayos y movimientos de criaturas que juegan con objetos, con sus trayectorias, sus formas y sus secuencias de movimiento. Ymberton enfatizaba el hecho de que, como creador, no siente que se dirija específicamente a la infancia; simplemente cuenta lo que necesita contar, dirigiéndose a un público general. Aunque en cambio sí reconoce que parte de conceptos e imaginarios propios de la infancia; es decir, que la infancia constituiría para él más un *modus operandi*, una especie de trampolín en el que impulsarse en el desarrollo de sus procesos artísticos: la infancia como núcleo creador.

Es algo que también puede apreciarse de forma muy evidente en el caso de *Tattarrattat!*, donde la idea de juego sirve de hilo conductor a todo el espectáculo. O en *Klank*, otro montaje de danza de la compañía holandesa Dadodans, que pudimos ver, en el espacio de LaSala, también dentro de las Jornadas.

La utilización de objetos, o el movimiento, incide en esta recepción de los montajes en clave no narrativa. Lo que no implica que las temáticas que se aborden no puedan ser complejas. En Sabadell hemos visto cuestiones como la violencia, o el conflicto y la reconciliación de lo que es diferente. Contado, sí, a bebés y a niños de menos de 5 años. Y nada permite extraer tantas conclusiones como la asistencia a estos espectáculos a los que simultáneamente asisten estas niñas y niños; observar sus reacciones, su capacidad de escucha y de respuesta ante esos estímulos visuales, sonoros y experienciales que se les ofrecen en escena.

Y pese a que decíamos que el ámbito de la investigación teórica es deficitario en lo que a las artes escénicas para bebés respecta, las compañías teatrales sí realizan una labor de búsqueda y reflexión que es patente. Espectáculos como el de Ymbernon o el de Frieda, lo evidencian en la complejidad de sus montajes; en el riesgo de sus apuestas. Hay un ejercicio de prueba constante; de rastreo del juego escénico; una exploración de las posibilidades de los códigos y los lenguajes empleados... que parece ir, en la mayoría de estos casos, mucho más allá de lo que llega en gran cantidad de ejemplos pertenecientes a las artes escénicas para públicos adultos.

Otras experiencias

Las mesas de debate de las Jornadas han estado dedicadas a la presentación de diferentes experiencias. Tres son, también, los proyectos profesionales que más nos han llamado la atención.

Por un lado, la iniciativa *Mestres que es mouen* (Maestros que se mueven), proyecto educativo de LaSala y El més petit de tots dirigido a la formación en técnicas y recursos de movimiento, para maestras y maestros de diferentes escuelas municipales infantiles de Sabadell. *Mestres que es mouen* comenzó hace algo más de un año, como una experiencia piloto que pretendía ofrecer herramientas concretas para el trabajo artístico y escénico dentro del aula. El proyecto ha realizado jornadas y talleres, tanto fuera como dentro de las propias escuelas. En esta edición de El més petit de tots, se han llevado a cabo dos talleres distintos con el coreógrafo Karstein Solli (Noruega) y con la coreógrafa Gaia Gonnelli (Holanda).

Es un ejemplo esperanzador, ya que abriga la posibilidad de que el trabajo teatral no permanezca encerrado en sí mismo, como a veces sucede; la alianza entre teatro y educación puede así saldarse con el traslado a este último sector de herramientas y hallazgos del primero. Al mismo tiempo, la inclusión de otros agentes no específicamente ligados a la práctica escénica supone la inclusión de miradas distintas, capaces de realizar sus propias aportaciones desde su propio ámbito profesional: uno, además, ligado muy de cerca a la infancia.

Sharon Gavrielov y Or Altermann, directoras del Festival Safe Place, en Tel Aviv (Israel), hicieron una presentación de su trabajo con *espectáculos relajados*, dirigidos a niños y niñas con

trastorno del espectro autista y a sus familias. La inclusión ha sido un eje de trabajo, desde el comienzo, para la organización de El més petit de tots; en el turno de preguntas de esta presentación, Isabel Urpí, su directora adjunta, confesó que uno de los problemas más frecuentes era la falta de información sobre estas necesidades a la hora de programar. La presentación de Gavriellov y Altermann fue un ejemplo claro de transmisión de buenas prácticas en un ámbito que en nuestro país solo ha empezado a dar sus primeros pasos.

El Festival Safe Place, que comenzó su andadura en 2018, selecciona obras teatrales con características que se adaptan a las necesidades de niñas y niños autistas: espectáculos en los que no existe un nivel elevado de complejidad lingüística, de abstracción, y tampoco de ruido. Durante la charla, las dos programadoras realizaron una simulación sensorial, de la percepción que tiene una persona con un grado elevado de sensibilidad: variando la intensidad de la luz, así como intensificando el volumen del sonido proyectado. De esta forma, todo el auditorio pudo ponerse en el lugar de una persona con un trastorno de espectro autista; lo que posibilitó el anclaje experiencial de toda la reflexión siguiente.

Los *espectáculos relajados* de su Festival se clasifican por colores en función de sus características, y en ellos la barrera entre público y escena es a menudo rota por las intromisiones de niños y niñas en el escenario. Trabajan asimismo con recursos como las *historias sociales*, tiras dibujadas en las que el niño encuentra, nada más llegar al teatro, la sinopsis de lo que va a ver dentro de la sala; un mecanismo tranquilizador, que desmonta el efecto sorpresa. Cuentan también con espacios de aislamiento donde los niños pueden encerrarse sin ruidos –un recurso que también ha existido este año en El més petit de tots–; con elementos como los auriculares amortiguadores del sonido y las pelotas antiestrés; y con un sistema de pegatinas por colores que permite a los niños y las niñas mostrar su estado y su predisposición a socializar, sin necesidad de hablar.

El trabajo del Festival Safe Place propicia reflexiones muy interesantes, no solo en relación a niños con autismo; ellas especificaron que no clasifican, de hecho, sus espectáculos por categorías. Solo informan de lo que el público va a encontrar en ellos, sin necesidad de colocar etiquetas o dirigir diagnósticos. De esta forma, contribuyen a romper la barrera entre normalidad y diversidad; una barrera que, de manera implícita, siempre acaba presuponiendo que el fin de todo cuerpo –o mente– es asemejarse a la *normalidad*, física, mental o cognitiva. Experiencias como la de Safe Place enturbian, en el mejor de los sentidos, esta categoría de *normalidad*, engañosa y siempre, en última instancia, excluyente.

Finalmente, Nicolas Jenniard y Céline Berthelard presentaron dos trayectorias mutuamente implicadas: el Festival Momix/CREA para público joven, en Kingersheim (Francia), y el espacio Le Passerelle, un centro de creación y exhibición en Rixheim (también en Francia), que aúna de forma equilibrada las facetas social y cultural. Los dos proyectos se desarrollan en la región de Alsacia, a pocos kilómetros de distancia, y en sus veinte años de coexistencia, han generado sinergias y modos de trabajar lo artístico que no prescinden de lo educativo ni de lo social. Cabe destacar la atención que ambos dedican a la relación de las artes escénicas con otras disciplinas plásticas, y en concreto con la ilustración, generando programas específicos y residen-

cias artísticas que contemplan el trabajo conjunto, frente al público, de compañías teatrales e ilustradores e ilustradoras.

Las experiencias de Momix y Le Passerelle constituyen otros dos ejemplos de transmisión de buenas prácticas, capaces de recoger conclusiones de todo el trabajo realizado a lo largo de estas décadas, así como de generar reflexiones en torno a la abolición de fronteras aparentemente tan inamovibles como la que existe entre el eje del *trabajo social* y el eje del *trabajo artístico o cultural*; y también la que de continuo postulamos entre *públicos adultos* y *públicos infantiles*.

Tal y como Jenniard, responsable de comunicación y de exposiciones de Momix, señalaba, uno de los empeños del Festival ha sido siempre propiciar la exhibición de espectáculos que generen y hagan posible esa doble lectura entre la mirada adulta y la mirada infantil. Lo cual nos devuelve a algunas de las primeras cuestiones que abordábamos en este texto.

Conclusiones

La vaca atravesando el paisaje.

¿Son obras como *L'Odisea de Latung La La*, de David Ymbernon (Catalunya), o *Tumble in the jungle*, de Inger Cecilie Bertrán de Lis (Noruega), para bebés, simplemente porque así aparecen especificadas en los catálogos de programación correspondientes? ¿Qué define un espectáculo como idóneo para la primera infancia?

Quienes, ya adultos, tuvimos la suerte de asistir a estas funciones en compañía de espectadores y espectadoras jóvenes, disfrutamos igualmente de los conflictos que presentaban, de sus juegos escénicos y de sus propuestas estéticas. No existen dos miradas iguales; sin embargo, estos tres montajes que hemos analizado conmovieron por igual a públicos adultos y públicos infantiles; también a los muy infantiles, de menos de 5 años, a quienes se dirigían de forma prioritaria.

Estas criaturas que apenas han aprendido a comunicarse, que nos desafían en cada uno de nuestros encuentros; con su larga serie de sonidos, movimientos y pedorretas, son también espectadoras sensibles, atentas y sobre todo sinceras. A pesar de nuestra presunta superioridad epistémica, resulta que, a un nivel mucho más básico, quizá no estemos tan lejos de nuestros bebés como pensamos. La sala de teatro es un buen lugar para darnos cuenta de hasta qué punto esos ogros continúan habitando nuestros interiores; susurrándonos gruñidos y canciones.

¿Y es que a quién se dirigen esos espectáculos? ¿Podría tratarse, quizá, de historias que trabajan con preguntas esenciales; interrogantes que en el fondo ningún ser humano puede dejar de formularse?

Este es el punto en el que la sonrisa de condescendencia que mencionábamos al principio, de quien nos mira con una mezcla de ternura y lástima, es devuelta con la sonrisa del regocijo por nuestra parte: la de quienes sabemos de qué va en realidad esto de los espectáculos y las historias –presuntamente– dirigidas a públicos infantiles.

Quizá de las mismas preguntas, los mismos interrogantes fundamentales que, como especie, llevamos dos mil años planteándonos –tanto sobre como fuera de los escenarios–.

Entonces, lo que contamos no es muy distinto. Solo varía la forma: los lenguajes y los códigos en que nos preguntamos quiénes somos y qué estamos haciendo aquí. Los niños y las niñas menores de 5 años no asisten al teatro con la intención de entender nada; no ansían racionalizar lo que tienen delante, en aplicación consecuente de ese modelo cultural que nos ha enseñado a valorar lo intelectual por encima de lo corporal, lo racional por encima de lo emocional –y los binarismos aquí podrían extenderse casi hasta el infinito–. Ellas y ellos no necesitan entender para comprender, y sobre todo, para *aprehender*. Desprovistos aún de ese prejuicio cultural nuestro, simplemente *se sumergen* en la experiencia que se les ofrece.

¿Quizá podríamos fijar nuestra esperanza –hasta este punto nos ha traído la reflexión– en la posibilidad de voltear finalmente nuestro modelo educativo y cultural, con el fin de superar ese sesgo racionalista –el árbol que tantas veces nos impide ver el bosque... o la vaca–?

Porque, repetimos: en Sabadell hemos gozado todos, niños y adultos. ¿Podrían ser entonces las categorías más borrosas de lo que siempre nos contaron? ¿Podría ser la infancia ese núcleo creativo de quienes escribimos, o creamos, y no podemos dejar de preocuparnos por estas cuestiones? ¿Podrían, entonces, ser las artes escénicas nuestro túnel del tiempo, nuestro canal de comunicación privilegiado para sostener este diálogo permanente y necesario con la infancia: con la de ahora, y con la de siempre?

Bibliografía y enlaces

LEBEAU, S., *Escribir para el público joven*, Madrid, Assitej-España, 2019.

MONTES, G., *El corral de la infancia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001 [1990].

SANJUÁN, B., *Érase una voz. El primer libro del bebé*, Zaragoza, Pantalia Publicaciones, 2016.

Web de David Ymberton: <http://www.davidymberton.com>

Web de Inger Cecilie Bertrán de Lis: <http://www.icbproductions.com/tumble-in-the-jungle-en.html>

Web de Frieda: <https://www.frieda.wtf/tattarrattatenglish>

Web de LaSala (Sabadell): <https://lasalateatre.cat>

Web del Festival Safe Place: <https://safeplacefest.com>

Web del Festival Momix/CREA: <https://www.momix.org/fr/>

Web de La Passerelle: <http://www.la-passerelle.fr>