

REVISTA / MAGAZINE

# ENTRE PATAS

Un espacio para la reflexión sobre Artes Escénicas.  
A space for reflection on Scenic Arts.

EDICIÓN LANZAMIENTO Nº DOS

 IBERESCENA

  
CUTDIJ



# REVISTA ENTRE PATAS

Un espacio para la reflexión sobre Artes Escénicas  
CUTDIJ / Centro Uruguayo del Teatro y la Danza  
para la Infancia y la Juventud

EDICIÓN LANZAMIENTO Nº DOS

- 4 Editorial **Entre Patas** (ESPAÑOL)
- 10 Entrevista a **Lola Lara** (ESPAÑOL)
- 25 Entrevista a **Zaydum Choez** (ESPAÑOL)
- 36 Entrevista a **Carolina Besuievsky** (ESPAÑOL)
  
- 6 Editorial **Entre Patas** (PORTUGUÉS)
- 15 Entrevista a **Lola Lara** (PORTUGUÉS)
- 25 Entrevista a **Zaydum Choez** (PORTUGUÉS)
- 40 Entrevista a **Carolina Besuievsky** (PORTUGUÉS)
  
- 8 Editorial **Entre Patas** (INGLÉS)
- 19 Interview with **Lola Lara** (INGLÉS)
- 32 Interview with **Zaydum Choez** (INGLÉS)
- 43 Interview with **Carolina Besuievsky** (INGLÉS)

**Dirección General:** Gabriel Macció Pastorini / **Asistencia de Dirección:** Florencia Delgado / **Asesores:** Andrés Valledor, Irene Valledor, Juan Noblia / **Corrección español:** Irene Valledor / **Equipo de Traducción:** Inglés: Eduardo Speranza / Portugués: Marta I. Molina Cabrera, Magali Pedro / **Diseño y Arte:** Roberto Cancro cancrofabbrri@gmail.com / **Redactor Responsable:** Gabriel Macció Pastorini / macciopastorini@gmail.com / móvil: 099224146 / Las Violetas 708 CP 12900 Montevideo-Uruguay / **Contactos:** CUTDIJ cutdij@gmail.com / cutdij.wordpress.com / CUTDIJ es miembro de ASSITEJ Internacional / **Colaboran:** ProArte, La Rueda Teatro, ENREDANZA y la Red Iberoamericana de Teatro para Niños y Jóvenes.



Finita "Un cuento bailado" - Dirección Carolina Besuievsky - Uruguay

## EDITORIAL / ENTRE PATAS

Con el presente número estamos llegando al cierre de nuestro primer ciclo, tres números publicados en el correr del presente año 2014. Ciclo que se encuentra compuesto por un número 0 de lanzamiento y los números 1 y 2. Una primera experiencia que nos aportó el ir reconociendo la tarea y paralelamente redefiniéndola. Debemos agradecer a IBERESCENA por hacer posible la concreción de nuestra publicación en este primer ciclo, y también, y muy especialmente, a todos aquellos que de alguna forma nos han brindado sus espacios, su tiempo, sus criterios, sus apreciaciones, sus búsquedas, sus certezas, sus dudas y sobre todo, ese objetivo universal que nos impulsa y motiva, sus entregas para con las artes escénicas dirigidas a público infantil y juvenil, a todos sinceramente GRACIAS.

En cuanto al presente número:

La diversidad es quizás una de las características más ricas de nuestro continente y del "bloque" denominado Iberoamérica, diversidad cultural, social, artística, económica, una característica que nos aporta algo particular y propio, y que sin lugar a dudas nos brinda una riqueza de perspectivas y lecturas de las situaciones, hechos y de la realidad.

Es a partir de ese punto que en el presente número proponemos tres entrevistas a partir de tres realidades diferentes, de tres países diferentes, de tres experiencias y modos de accionar diferentes.

Una suerte de muestra de tres, enfrentados a un mismo cuestionamiento: las artes escénicas para niños y jóvenes.

España, Ecuador y Uruguay son los países. Desde la crítica de teatro, la presidencia de ASSITEJ España, la dirección de teatro para niños y jóvenes, la coordinación y gestión de un festival internacional, y desde la coreografía y dirección de espectáculos de danza contemporánea vamos entretejiendo diversas e interesantes perspectivas, que sin lugar a dudas nos permiten reconocernos, entendernos y también cuestionarnos.

Un pequeño fragmento del gran entramado que hace a las artes escénicas de Iberoamérica, a partir del cual se presentan caminos posibles para realidades particulares, que nos enfrentan a una de los cuestionamientos, quizás más motivadores en el área de la investigación y el análisis: ¿hasta qué punto somos capaces, los iberoamericanos, de reconocer nuestra diversidad como una característica que, desde nuestra historia, nos aporta una fortaleza al momento de generar acciones en el presente y proyectar nuestras búsquedas hacia el futuro?

**Gabriel Macció Pastorini**

Director General de ENTRE PATAS.



Finita "Un cuento bailado" - Dirección Carolina Besuievsky - Uruguay

## EDITORIAL / ENTRE PATAS

Com o presente número estamos chegando ao fim de nosso primeiro ciclo, três números publicados no decorrer do presente ano, 2014. Ciclo este composto por um número 0 de lançamento e os números 1 e 2. Esta primeira experiência contribuiu para irmos reconhecendo a tarefa e, paralelamente, redefinindo-a. Queremos agradecer a IBERESCENA por tornar possível a concretização de nossa publicação neste primeiro ciclo e, também, de forma muito especial, a todos aqueles que, de alguma maneira, nos dedicaram seu espaço, seu tempo, seus critérios, suas apreciações, suas pesquisas, suas certezas, suas dúvidas e, acima de tudo, esse objetivo universal que nos motiva e impulsiona: suas entregas para com as artes cênicas dirigidas ao público infantil e juvenil. A todos, nosso sincero OBRIGADO.

No que diz respeito ao presente número:

A diversidade talvez seja uma das características mais enriquecedoras do nosso continente e do bloco denominado Ibero-América, diversidade cultural, social, artística, econômica, uma característica que nos dá algo particular e próprio e, não resta a menor dúvida, nos proporciona uma riqueza de perspectivas e leituras das situações, fatos e da realidade. É a partir desse ponto que, no presente número, propomos três entrevistas a partir de três realidades diferentes, de três países diferentes, de três experiências e modos de agir diferentes.

Uma espécie de amostra de três, confrontados com o mesmo questionamento: as artes cênicas para crianças e jovens. Os países são: Espanha, Equador e Uruguai. A partir da crítica de teatro, a presidência de ASSITEJ Espanha, a direção de teatro para crianças e jovens, a coordenação e gestão de um festival internacional, juntamente com a coreografia e direção de espetáculos de dança contemporânea, vamos entretecendo diversas e interessantes perspectivas que, sem dúvida, permitem que nos reconheçamos, nos entendamos e, também, nos questionemos.

Um breve fragmento da grande estrutura que compõe as artes cênicas de Ibero-América a partir da qual se apresentam possíveis caminhos para realidades particulares, que nos confrontam com um dos questionamentos talvez mais motivadores na área da pesquisa e análise: até que ponto nós, os ibero-americanos, somos capazes de reconhecer nossa diversidade como uma característica que, com base na nossa história, traz-nos uma grande fortaleza no momento de gerar ações no presente e projetar a nossa busca para o futuro?

**Gabriel Macció Pastorini**

Diretor Geral de ENTRE PATAS.

## EDITORIAL / ENTRE PATAS

This, our third issue in 2014, comes at the close of our first cycle. The cycle was launched with Issue 0, and Issues 1 and 2 followed. This initial experience has enabled us to explore the task in hand and at the same time redefine it. We especially thank IBERESCENA for enabling the publication of the first cycle, and we also wish to thank all those who have supported our work by contributing spaces, time, criteria, insights, searches, certainties and uncertainties, and, above all, the shared goal that drives us and encourages us all, a devotion to the performing arts aimed at children and young people. To all of them, our most sincere gratitude.

With regard to Issue 2:

Perhaps diversity is one of the most treasured traits of Latin America and the block known as Ibero America. Its cultural, social, artistic and economic diversity provides us with a wealth of perspectives and readings of situations, facts and settings.

Therefore, in this, Issue 2, we include three interviews about three different settings, three different countries, three different experiences and modes of action.

A three-piece sample based on the same question: performing arts for children and young people.

Spain, Ecuador and Uruguay are the three countries. Touching on theatre criticism, the presidency of ASSITEJ Spain, the direction of theatre for children and young people, the coordination and management of an international festival, and the choreography and direction of contemporary dance shows, we weave diverse and interesting viewpoints that undoubtedly enable us to recognize, understand and question ourselves.

A small patch of the vast fabric that comprises the performing arts in Ibero America, in which different yarns appear as different possibilities for the different settings, faces us with, perhaps, one of the most challenging queries in the field of research and analysis: To what extent are we Ibero Americans capable of acknowledging our diversity as a trait which, at the root of our history, provides us with strength to generate actions in the present and project our quest into the future?

**Gabriel Macció Pastorini**

Director General of ENTRE PATAS.



Finita "Un cuento bailado" - Dirección Carolina Besuievsky - Uruguay



Teatro Paraíso y LA GUIMBARDE - España / Foto: Kubik

## Entrevista a Lola Lara.

Periodista, crítica de teatro para niños y adolescentes, España.  
Presidenta ASSITEJ España.

Realizada por Andrés Valledor representando al CUTDIJ (Centro uruguayo de Teatro y Danza para la infancia y la juventud), en el XVIII Congreso de ASSITEJ Internacional realizado en Varsovia, Polonia en mayo de 2014.

Me gustaría que me contaras acerca de cómo te conectaste en el teatro para niños y adolescentes y las razones de por qué has continuado en esta actividad durante 25 años.

Mi comienzo fue casual. En ese momento, hace 25 años, trabajaba como periodista especialista en temas de cultura en un periódico. El redactor jefe de sección me planteó si podía encargarme de temas de cultura infantil y juvenil. En aquel momento no me pareció interesante pero lo hice porque lo tenía que hacer. Pienso ahora, 25 años más tarde qué visión de futuro que tenía aquel hombre. Descubrí un mundo fascinante, y esta es la razón de por qué me quedé ahí.

Ya conocía bastante de teatro en general, pero cuando descubrí el teatro dirigido a niños y adolescentes me pareció un territorio de exploración mucho más audaz que el teatro para adultos.

Qué piensas que el teatro para niños y adolescentes tiene como contribución a la audiencia de niños y jóvenes?

Lo que tiene para aportar fundamentalmente es la vivencia. El teatro es un arte viva, un arte presencial. El niño de hoy en día tiene una relación muy fuerte con realidades virtuales.

Los niños de hoy son la primera generación que nació y creció en la era digital, tienen la posibilidad de “vivir” experiencias distintas a la realidad. No hablo de experiencias oníricas que todos hemos tenido y la humanidad seguirá teniendo, sino de la posibilidad de desarrollar un juego en un mundo inexistente, que no tiene materia, un mundo que no es físico sino virtual.

Podría ocurrir que la capacidad de emocionarse, de desarrollar ciertos aspectos de la mente humana se viera mermada. Si el tiempo destinado a jugar de un niño en la realidad empezara a ser desplazado cada vez más por tiempo de su vida destinado al mundo virtual, podría suceder que se viera limitada su capacidad de imaginación. Aunque creo que a veces el adulto tiende a levantar la voz de alarma exageradamente en relación a este tipo de situaciones vinculadas al niño. Es cierto que el niño tal vez pase más horas frente a la computadora de las que

son convenientes pero antes las pasaba frente al televisor. En España las últimas cifras dicen que los niños pasan un promedio de 4 hs diarias de su tiempo frente al televisor. Es mucho. Pero si uno lo compara con cuánto tiempo pasa el adulto frente al televisor es más aún. Entiendes? Creo que a veces los adultos tenemos el afán de negativizar conductas del niño. Porque si un niño pasa 4hs diarias enfrente al televisor o a un video juego, no es un fracaso en la vida del niño. Es un fracaso en la vida de la sociedad. Si no tenemos la capacidad de presentar suficientes atractivos como para que un niño tenga una experiencia lúdica real pues es un problema de la sociedad no del niño.

Ahora evidentemente que la tecnología introduce un elemento nuevo que hasta ahora no conocíamos, y es en este contexto que el teatro cobra un sentido diferente. A mi me gusta mucho ver teatro compartiendo la audiencia con niños porque me doy cuenta de que su capacidad de emocionarse continúa intacta. Que no se les ofrezcan diariamente suficientes posibilidades de vivir la estética y la ética que contiene el teatro, la posibilidad de identificarse, de simbolizar mediante el teatro; eso es otra cosa.

En este sentido la pregunta inversa... Qué tiene el niño y el adolescente para contribuir al teatro contemporáneo?

Bueno, tienen un mundo que los adultos debemos escuchar. Hay la tendencia adulta de dirigirnos a los niños y a los jóvenes, desde nuestro lugar de privilegio, como personas acabadas que pretendemos dar lecciones, ofrecer soluciones, a un supuesto ser humano “inacabado”. En ese sentido, lo que tienen para aportar es la vivencia. Todos sabemos lo importante que es la niñez en la vida de cualquier ser humano y cómo nos determina incluso en las estructuras de pensamiento. Nos aportan en su vitalidad presencial, ese vivir aquí y ahora con intensidad, elementos que en general se van perdiendo en el adulto.

Podemos también hablar de que niños y adolescentes contemporáneos manejan “nuevos códigos” y sensibilidades de los cuales debemos aprender?

Pensando en el niño contemporáneo debemos tener en cuenta las nuevas tecnologías y los juegos virtuales, la vivencia de la virtualidad. A veces nos cuesta hacernos una idea de hasta qué punto las tienen integradas a su vida. En ese sentido el teatro tiene que observar esta realidad e intentar integrarla de algún modo para no perder ese punto de contacto.

Ahora en el joven creo que se suma otro elemento a tener en cuenta. Es un ser humano que está viviendo ese asentamiento de su personalidad, está colocándose en el lugar que quiere estar en el mundo, está definiéndose pero ya no como un reflejo de lo que hayan hecho sus padres y sus educadores. Pues en este momento de su vida, y con el ingrediente de que asistimos a una quiebra de cierto orden mundial, una quiebra social y

económica a nivel mundial, creo que los jóvenes tienen mucho que decir. Tienen para aportar en cuanto a nuevas formas de relacionamiento humano, nuevas formas de estar en el mundo, nuevas maneras de integración social. En España por ejemplo la gente de mi generación hubiera considerado un fracaso el haber llegado a los 30 años sin un trabajo estable, sin una casa propia y muy probablemente también sin hijos. Sin embargo la gente de esta generación no le interesa a los 30 tener un trabajo estable, ni casa ni hijos. No quiere ni puede, pero tampoco quiere. Cómo buscar la felicidad?. La búsqueda de la felicidad de un joven actual no tiene nada que ver con el materialismo que ha imperado en otras generaciones. Hay chavales que hoy te dicen. “no quiero ganarme la vida de una manera opulenta sino ser coherente con aquello que yo quiero hacer en la vida”. Claro que esto varía según la región y el país, yo hablo de España. Hace poco hablaba con otro chaval que emigró desde España a Alemania por falta de trabajo y yo le decía que ellos serán la primera generación en España que vayan a vivir peor que la de sus padres, con menor poder adquisitivo. Pero él me decía “qué significa peor. Que no podamos cambiar de coche cada 5 años? Que no voy a tener una casa en propiedad...” Pero tal vez eso no es vivir peor. Son nuevas formas de ver la vida y el mundo. El teatro tiene que estar atento a todos estos cambios porque lo hacemos los adultos y si no estamos atentos a los cambios de la gente que viene detrás de nosotros nos quedaremos anclados en un teatro que huele a naftalina, en un teatro viejo, con voluntad de vejez.

Cómo es Lola, la realidad actual del teatro para niños y adolescentes en España? O si quieres extender la respuesta a Europa.

En España ha habido un salto cualitativo impresionante..., en 30 años. Debido a los 40 años de dictadura, se utilizó al teatro como un método más de adoctrinamiento. Por tanto era un teatro moralista que daba lecciones de todo tipo al niño.

Poco a poco, sobre todo gracias a la presencia de compañías extranjeras en España, durante los años 80, se fue viendo el mejor teatro que estaba ocurriendo en otros lugares del mundo; de Europa, en ese momento, muy especialmente en Francia, Italia y Bélgica.

A fuerza de ver lo que se hacía en otros países, cómo había artistas que se atrevían a abordar proyectos que no tuvieran que ver con darle una lección moral o educativa al niño sino simplemente con la vivencia estética; a partir de este contacto, donde había contenidos que iban más allá del cuento, donde empezaba a no haber códigos estéticos preestablecidos, la realidad fue cambiando. Durante tanto tiempo se identificó al teatro para niños como un teatro de colorines, de pelotitas, juguetitos; un tipo de teatro con elementos estéticos fáciles. Hasta que de pronto todo eso se tiró por tierra, al ver el trabajo serio de artistas de otros países.

Así España dio un giro monumental en 30 años, hizo un recorrido muy importante.

Por supuesto que hay gente que sigue haciendo un teatro ramplón, pero al mismo tiempo hay muchas compañías, muchos artistas que se asentaron en una voluntad decidida de querer trabajar para el público infantil específicamente, no porque no puedan hacer otra cosa, sino por una voluntad decidida. Hay también autores que escriben teatro para niños, aunque no tantos para jóvenes. Hay artistas plásticos que trabajan vinculados a grupos de teatro, de modo que también se ha cambiado ese criterio estético. Hay músicos que están escribiendo músicas para teatro para niños... es decir la realidad ha cambiado radicalmente.

Ese cambio, para hacer honor a la verdad, ha venido de la mano de compañías muy importantes que se han visto en España. En ese sentido hay que reconocer las bondades de la interculturalidad, el poder ver fuera de tu lugarcito y extender la mirada.

España ha estado entonces muy permeable en los últimos años sobre todo a la influencia del resto de Europa?

Sí muchísimo. Bueno, no solo al teatro europeo. Suzanne Lebeau por ejemplo es del Canadá francófono y ha sido una gran influencia no solo en España sino en muchos países. Pero en España, donde llegó de la mano del Festival Teatralia en el año 96, tuvo una incidencia absolutamente definitiva. Definitiva en cuanto a las temáticas a abordar. ¿Por qué no abordar ciertos temas para niños, por qué limitarnos al cuentito de final feliz?

De la mano de ella vino su compañía Le Carrusel, y fue un referente notable en la puesta en escena.

España ha estado muy permeable de la mano de dos festivales internacionales y eso fue fundamental. Como dice la misma Suzanne Lebeau, España hizo un recorrido en 30 años, que otros países hicieron en 60 o 70 años. España es un país muy creativo que desgraciadamente se vio interrumpido en parte en el período dictatorial. Pero es un país con un potencial artístico importantísimo. En la medida que las cosas se pudieron poner en su sitio y se vio qué tan lejos se puede llegar con el teatro para niños y adolescentes es que ahora se hacen cosas muy interesantes. No solo en teatro sino en las artes escénicas en general: en danza se están haciendo cosas muy interesantes y en música también.

Hay una tendencia dentro del teatro que sostiene que las obras dirigidas a adolescentes deben ser realistas para llegar más directamente al público, porque no les exige el ejercicio imaginativo que les demanda una propuesta más metafórica o poética.. qué piensas tú de eso?

No estoy de acuerdo en absoluto. Es una afirmación tan ramplona como cuando se decía que al niño en una puesta debías colocarle el color rosa, celeste o amarillo porque si le haces una propuesta diferente o algo que

tenga que ver con la abstracción, el niño se descoloca. Hay estudios que dicen, por lo menos en las artes plásticas, que el cerebro del niño está mucho más preparado para entender la abstracción que el cerebro del adulto. Es que el cerebro del niño no está todavía estructurado, tiene muchísimas más posibilidades de hacer sinapsis neuronales. La mayoría de las sinapsis que hacemos en nuestro cerebro las establecemos antes de los dos años. Esto se sabe hoy en día gracias al neurodiagnóstico por imagen, entonces, ¿cómo se puede afirmar que el niño no está preparado para ver arte abstracto o contemplar cierto tipo de armonías?. ¿Por qué se mantiene un discurso que sabemos erróneo?. ¿Por qué sostener que el niño no está preparado para algo cuando estamos diciendo que es el momento en que más conexiones neuronales se crean?. El cerebro humano no se estructura en base a un estímulo y una respuesta. Un estímulo puede generar millones de respuestas. Es como cuando antaño se decía “los negros son inferiores a los blancos” o “la mujeres son inferiores a los hombres”. Evidentemente que son máximas ideológicas que responden a un discurso de dominación, pero si a alguien le quedaba la duda de que no fuera solo ideológico, ya ha quedado demostrado científicamente que no es así. Este tipo de discurso con respecto a la mujer o a las diferentes razas, al menos en la retórica, ya ha quedado denigrado; pero se mantiene con respecto al niño y al joven. Seguimos como adultos aplicando un discurso de dominio hacia el niño o el joven afirmando que no están preparados. Con respecto a la pregunta, ¿cómo se puede afirmar que al adolescente hay que plantearle un lenguaje realista en una obra teatral para llegarle más?. El joven está descubriendo el amor hacia otra persona con todo el potencial que eso tiene de estímulo vital. La juventud es una etapa eminentemente romántica, eminentemente valiente, porque no tienen nada que cuidar, lo que quieren es salir al mundo, conquistar su propio espacio, diseñar su propia vida. Es un soñador por naturaleza. Por tanto cómo podemos decir que al joven hay que decirle las cosas directamente... no, está infinitamente más abierto. La prueba está con la música, como les impacta, los agrupa en un colectivo con el que se identifican y en el que se realizan...

Lola, cual es la realidad de ASSITEJ en España y tus expectativas con respecto al futuro de esta asociación?

Yo hago un discurso romántico sobre cualquier tipo de asociacionismo. Me parece muy bien hacer propuestas colectivas frente a intereses comunes. Assitej tiene una propuesta colectiva en torno al interés común del teatro para la infancia y la juventud. Es una asociación que ya tiene 50 años y por tanto ha vivido todo tipo de etapas. En esta última etapa que comenzó hace unos quince años, está mucho más vinculada a la profesión y muy activa. Siempre digo que Assitej realiza el milagro de los panes y los peces casi todos los días..., porque somos poca gente, con muy pocos recursos. Las personas que traba-

jamos en la asociación somos voluntarios, es decir no cobramos por el trabajo, pero eso resulta difícil porque a su vez, debemos ganarnos la vida con nuestros respectivos empleos. Por eso me parece un milagro romántico. Todos los que estamos tenemos una vinculación afectiva y efectiva con el mundo de la infancia y de la juventud, y eso nos moviliza, nos llena de energía y es lo que nos hace creer “yo puedo con todo”, a pesar de las dificultades que está atravesando el teatro y el asociacionismo en España. Es una tarea grande, un trabajo arduo, a veces penoso.

En cuanto al futuro creo que debe estar vinculado a la incorporación de generaciones jóvenes. En Assitej España nos hemos inventado varias fórmulas para atraer jóvenes y Assitej Internacional tiene muy buenas propuestas y programas en relación con los jóvenes artistas. “Interplay” para escritores jóvenes, los Talleres de “Temas Tabú”, el programa “Next Generation”. Todas las propuestas que vinculen a gente joven son iniciativas muy interesantes.

En cuanto al futuro, no tengo ni idea. Sin duda hay muchísimo para hacer y lo estamos haciendo, por tanto confío que seamos capaces de contagiar a gente nueva para que la asociación vaya renovándose y permanezca viva y activa.

En estos años supongo que habrás tenido contacto con propuestas artísticas de teatro para niños y adolescentes latinoamericanas...qué experiencia tenés al respecto?

Quiero aclarar que no se trata de hacer una valoración puntual sino general. En ese sentido me parece que en Latinoamérica se está más apegado a cierto prejuicio en torno al teatro para niños que por ejemplo en Europa. Claro que no estamos hablando de todos los grupos o elencos que existen, sino de la generalidad. Además en Europa todavía subsisten también prácticas teatrales alimentadas por ese prejuicio del que hablábamos antes, de que el teatro para niños solo puede ser de determinada forma. Me da la sensación de que en Latinoamérica hay menos audacia para abordar esa cuestión. Desconozco el por qué. Podría especular que tal vez tengan otras necesidades urgentes que los lleven a necesitar un teatro con un abordaje formativo o educativo... pero no sé si esa es la razón. La mayor eficacia del teatro tiene que ver con su mayor creatividad. Es decir yo voy a llegar a ti si como artista soy sincera conmigo misma. Ahora si en realidad mi cometido es de concienciarte sobre algo que yo misma he preestablecido o asumido, pues no tiene ningún efecto, porque está invalidado desde el momento de su concepción. Me da la sensación de que en Latinoamérica el teatro para niños está demasiado apegado a esa idea de que hay que educar al niño.

Incluso no podemos justificarlo por la poca disponibilidad de recursos económicos, porque como tu decías, esta cualidad de “creatividad” que el teatro debe tener,

no se logra necesariamente con un gasto oneroso de recursos.

No, claro. Evidentemente si un artista tiene acceso a mayores recursos económicos esto va a ayudar, pero no es algo indispensable. Creo que tiene que ver con un concepto. A veces veo obras latinoamericanas donde reconozco un modo de hacer que se hacía mayoritariamente en España. Aún hoy se siguen haciendo pero yo no me refiero a ellas porque ya no son la tendencia dominante. Creo que el teatro para que funcione con adultos, con niños, con mayores, con ingleses, con franceses, con todo el mundo; necesita como algo imprescindible la verdad de quién está arriba del escenario. En el momento en que hay verdad se puede establecer el acto de la comunicación. Luego estará que te interese más o menos, pero yo puedo comunicarme con aquél artista que está en el escenario o con aquél autor que escribió la obra desde la verdad. Pero si yo voy al teatro y alguien me quiere convencer de que por ejemplo el fundamentalismo es algo deplorable y desde el minuto uno yo veo que hay alguien que quiere contarme una propuesta lógica, seguramente yo quede afuera. Creo que con los niños sucede lo mismo.

No puedo hablar sobre el teatro en Latinoamérica de una forma rigurosa. Puedo hablar de lo que he visto. He visto cosas maravillosas de allí, se me ocurren seis o siete cosas que me llamaron la atención, pero en general lo que veo lo percibo anclado en aquello de que el teatro debe educar o debe atender a otras urgencias.

En relación al análisis de la actividad teatral se me ocurre preguntarte si conoces el trabajo de este crítico teatral argentino, muy reconocido por lo menos en América del Sur y el Río de la Plata, hablo del crítico teatral Jorge Dubatti, aunque no se dedica a la crítica de teatro para niños.

No, no lo conozco. Lo buscaré.

Este crítico ha intentado integrar nuevas tendencias propias del siglo XX sobre el hecho teatral, redefiniendo algunos conceptos que independizan de aquella sujeción al texto como centro de la creación teatral. Unificando todas las artes escénicas en su cualidad de presencia viva compartida en un momento y lugar determinado, generando un "convivio" entre artistas y espectadores.

En realidad eso es la contemporaneidad. Es decir el crítico que al día de hoy siga poniendo el acento en el texto, o el crítico que intente distinguir con una frontera clara y limpia el teatro de la danza o de los títeres, es un crítico que se quedó en el pasado. Hoy en día las artes escénicas son algo absolutamente permeable. Hay titiriteros que empiezan a hacer cierta partitura física y acaban bailando, o gente del circo que están haciendo acrobacia y de repente empiezan a manipular unas telas y hacen mani-

pulación de objetos y por tanto son titiriteros, o gente del teatro de texto que comienzan a hacer gesto y mimo... Afortunadamente hoy día no existe una frontera rígida entre las artes escénicas y la crítica debe contemplar esto, si no lo contempla pues no es la crítica para las artes escénicas de hoy, es la crítica de un siglo atrás.

Cuál es la situación actual en España de la crítica teatral dirigida a niños y adolescentes?

Bajo ese epígrafe de "cuál es la situación..", así hecha la pregunta debo decir que es inexistente. No hay un bloque de críticos que se especializaron en la crítica teatral dirigida a niños y adolescentes. Hay muy poca gente, por ejemplo una persona en Barcelona que hace información, de vez en cuando crítica pero básicamente información sobre espectáculos dirigidos a esas edades, luego estoy yo que hago información, no tanto crítica, desde Madrid. También hay periódicos locales, llamados de provincias, que puntualmente atienden a alguna compañía que está girando por su ciudad. Pero no hay un bloque o una concepción de crítica de este tipo. ¿Por qué no la hay? por lo mismo que no había un teatro dirigido a niños de calidad hace cuarenta años, porque se considera algo menor.

Pero la ha habido y por la crisis de los últimos años se ha deteriorado?

Hombre, los medios de comunicación en España están atravesando una situación muy dramática. La mayor parte de los periódicos, las emisoras de radio, por supuesto las emisoras de televisión, han sufrido recortes en sus plantillas, en sus redacciones, y esto evidentemente que influye. Yo hacía crítica hace más o menos veinte años, cada domingo se publicaba una crítica, pero eso se terminó.

Tal vez no es rentable para los medios de comunicación por razones de rating..?

Eso no es así. Hay veces que el periódico en que yo escribo, El País, publica críticas de una jazz sesión a la que quizás hayan asistido no más de 100 personas. El teatro para niños tiene un público potencial y un público real mayor. Pero, en definitiva, se debe publicar no por ser un espectáculo mayoritario sino por el interés en lo cultural, por apoyar el trabajo de los artistas, por reconocer el papel necesario del arte en la sociedad. A veces he escuchado el argumento de que los niños no leen los periódicos, y yo digo que sí sus padres y sus maestros y son con ellos con quien van al teatro. Al final, subyace un problema de concepto social. El niño está considerado un ciudadano de segunda y hasta que no entendamos que forma parte de la sociedad y no lo lleguemos a concebir como un ser merecedor de todos los beneficios sociales, hasta ese momento un medio de comunicación considerará que pue-

de ignorar al 30% de la población. El trasfondo de todo esto contiene un concepto de infancia muy poco valorativo, de subestimación de la capacidad y la potencialidad de la infancia. Y es ridículo porque todos hemos sido niños y todos sabemos hasta qué punto nuestra infancia ha sido fundamental en nuestra vida y en la construcción de nuestra identidad. Sin embargo desvalorizamos al niño con mucha ligereza. A veces me pregunto si no se debe al potencial de fuerza revolucionaria que tiene la infancia.





## Entrevista a Lola Lara.

Jornalista, crítica de teatro para crianças e adolescentes, Espanha.  
Presidente da ASSITEJ, Espanha.

Realizada por Andrés Valledor, representando ao CUTDU (Centro Uruguaio de Teatro e Dança para a infância e juventude), no XVIII Congresso de ASSITEJ Internacional realizado em Varsóvia, Polônia, em maio de 2014.

Eu gostaria que você me contasse sobre como você se conectou com o teatro para crianças e adolescentes, e as razões pelas quais você continua nesta atividade há tanto tempo.

Comecei por acaso. Então, há 25 anos atrás, eu trabalhava num jornal como jornalista especializada em temas culturais. O redator-chefe da seção me perguntou se eu podia me encarregar dos temas de cultura infantil e juvenil. Naquele momento não achei interessante, mas aceitei porque tinha que aceitar.

Agora, 25 anos depois, penso: que visão de futuro que aquele homem tinha! Descobri um mundo fascinante, e esta é a razão pela qual fiquei. Já conhecia bastante sobre teatro em geral, mas quando descobri o teatro focado para crianças e adolescentes, pareceu-me um terreno de exploração muito mais audaz que o teatro para adultos.

Como você pensa que o teatro para crianças e adolescentes pode contribuir com esta audiência?

Com o que pode contribuir, fundamentalmente, é em vivência.

O teatro é uma arte viva, uma arte presencial. A criança de hoje em dia tem uma relação muito forte com realidades virtuais. As crianças de hoje são a primeira geração que nasceu e cresceu na era digital, têm possibilidades de “viver” experiências diferentes da realidade. Não me refiro a experiências oníricas que todos tivemos e a humanidade seguirá tendo, mas da possibilidade de desenvolver um jogo em um mundo inexistente, que não tem matéria, um mundo que não é físico, é virtual.

Poderia acontecer que a capacidade de se emocionar, de desenvolver certos aspectos da mente humana, minguasse. Se o tempo de uma criança destinado a brincar no mundo real começasse a ser substituído, cada vez mais, por tempo de sua vida destinado ao mundo virtual, o que poderia acontecer é que sua capacidade imaginativa ficasse mais limitada.

Embora eu ache que o adulto, às vezes, incline-se a querer exageradamente a voz de alarme neste tipo de situações relacionadas com a criança. É verdade que a criança talvez passe mais horas na frente do computador

do que seria conveniente, mas antes ela passava horas na frente da televisão. Na Espanha, as últimas cifras dizem que as crianças passam ao redor de quatro horas diárias de seu tempo na frente da televisão. É bastante. Mas se a gente compara com o tempo que um adulto passa na frente da televisão, é bem mais. Entende? Acho que, às vezes, nós, adultos, temos a necessidade de ver as condutas infantis como negativas. Porque se uma criança passa quatro horas diárias na frente da televisão ou de um videogame, não é um fracasso na vida dela. É Um fracasso na vida da sociedade. Se nós não temos a capacidade de apresentar atrações suficientes para que uma criança viva uma experiência lúdica real, então é um problema da sociedade, não da criança.

Então, é evidente que a tecnologia introduz um elemento novo que não conhecíamos até agora, e é neste contexto que o teatro assume um significado diferente. Eu gosto muito de assistir uma obra de teatro compartilhando a audiência com crianças porque me dou conta de que sua capacidade de se emocionar continua intacta. Que não haja propostas e possibilidades diárias de viver a estética e a ética que o teatro contém, a possibilidade de simbolizar mediante o teatro, são outros quinhentos.

Neste sentido, a pergunta inversa... o que a criança e o adolescente têm para oferecer ao teatro contemporâneo?

Bom, têm um mundo que nós, os adultos, devemos escutar. Existe a tendência adulta de nos dirigirmos às crianças e aos jovens a partir do nosso lugar de privilégio, como pessoas bem resolvidas que pretendemos dar lições, oferecer soluções a um possível ser humano “não resolvido”. Nesse sentido, o que se tem para oferecer é a experiência. Todos nós sabemos o quanto a infância é importante na vida de qualquer ser humano e como determina inclusive as estruturas do nosso pensamento. Elas nos proporcionam sua vitalidade presencial, esse viver aqui e agora com intensidade, elementos que geralmente vão se esvanecendo no adulto.

Podemos falar também que as crianças e adolescentes contemporâneos lidam com “novos códigos” e sensibilidades das quais devemos aprender?

Ao pensar na criança contemporânea, devemos levar em conta as novas tecnologias e os jogos virtuais, o convívio com a virtualidade. Às vezes, não percebemos até que ponto elas estão integradas na sua vida. Nesse sentido, o teatro tem que observar esta realidade e tentar integrá-la de alguma maneira para não perder esse ponto de contato.

Agora, no jovem, acho que se acrescenta outro elemento a ser levado em conta. É um ser humano que está consolidando sua personalidade, está se colocando no lugar que quer estar no mundo, está se definindo, mas não como um reflexo das atitudes de seus pais e educadores. Pois, neste momento da sua vida, e com o ingredien-

te que assistimos — a quebra de certa ordem mundial, uma quebra social e econômica mundial —, acho que os jovens têm muito a dizer. Eles podem contribuir em relação a novas maneiras de relacionamento humano, novas formas de estar no mundo, novas maneiras de integração social. Na Espanha, por exemplo, as pessoas da minha geração teriam considerado um fracasso chegar aos 30 anos sem ter um trabalho estável, sem casa própria e, provavelmente, também sem filhos. No entanto, as pessoas desta geração não estão interessadas em ter um trabalho estável aos 30, muito menos casa e filhos. Não querem nem podem, mas também não querem. Como buscar a felicidade? A busca da felicidade de um jovem de hoje não tem nada a ver com o materialismo que prevaleceu em outras gerações. Há jovens que hoje respondem: “não quero ganhar a vida de uma maneira opulenta, mas sim ser coerente com aquilo que eu quero fazer na vida.” Lógico que isto vai variar de acordo com a região e o país, eu falo da Espanha.

Há pouco tempo, eu conversava com um jovem que emigrou da Espanha para a Alemanha por falta de trabalho, e eu lhe dizia que eles serão a primeira geração na Espanha que viverão um pouco pior que os pais deles, com menor poder aquisitivo. E ele me perguntava: “O que significa “pior”? Não poderemos trocar de carro a cada cinco anos? Que não vou ter uma casa própria?” Mas talvez isso não seja viver pior. São novas formas de viver a vida e o mundo. O teatro tem que estar atento a todas essas mudanças porque somos nós os adultos que o fazemos, e se não estamos atentos às mudanças das gerações que nos sucedem, ficaremos ancorados em um teatro com cheiro de naftalina, um teatro velho, com vontade de velhice.

Como é a realidade do teatro para crianças e adolescentes na Espanha hoje, ou, se você quiser ampliar a resposta, na Europa?

Na Espanha houve um salto qualitativo impressionante, em 30 anos. Durante os 40 anos da ditadura, o teatro foi mais utilizado como um método de doutrinação. Portanto, era um teatro moralista que dava todo tipo lições para a criança.

Lentamente, especialmente graças à presença de companhias estrangeiras na Espanha, durante os anos 80, foi-se vendo o que havia de melhor no teatro do mundo, da Europa, nesse momento, especialmente da França, Itália e Bélgica.

Podendo ver o que se fazia em outros países, como havia artistas que se atreviam a abordar projetos que não tivessem que dar uma lição de moral ou de educação à criança, mas, simplesmente, com a vivência estética, a partir desse contato, onde havia conteúdos que iam além do conto, onde começava a não haver códigos estéticos preestabelecidos, a realidade foi mudando. Durante muito tempo o teatro para crianças foi identificado como um teatro de cores, de bolinhas, brinquedinhos, uma espécie de teatro com elementos estéticos fáceis. Até que, de

repente, tudo isso veio por água abaixo, ao ver o trabalho sério de artistas de outros países. Dessa maneira, a Espanha deu uma virada monumental, fez um percurso muito significativo em 30 anos.

É lógico que há pessoas que continuam fazendo teatro tosco, mas, ao mesmo tempo, há muitas companhias, muitos artistas que se afirmaram decididamente na força de vontade de querer trabalhar para o público infantil especificamente, e não porque não possam fazer outra coisa, mas porque assumiram que querem. Também encontramos autores que escrevem teatro para crianças, embora não escrevam com tanta frequência para jovens. Há artistas plásticos que trabalham vinculados a grupos de teatro, por isso o critério estético também mudou. Também há músicos que estão escrevendo músicas para teatro infantil, ou seja, a realidade mudou radicalmente. Essa mudança, a bem da verdade, veio acompanhada da visita de importantes companhias teatrais que foram vistas na Espanha. Nesse sentido, é preciso reconhecer as bondades da interculturalidade, poder enxergar além do próprio umbigo e estender o olhar.

A Espanha tem estado mais permeável nos últimos anos à influência do resto da Europa?

Sim, muito! Bom, não só ao teatro europeu. Suzanne Lebeau, por exemplo, é do Canadá francófono e tem sido uma grande influência não somente na Espanha, mas em muitos países. Mas, na Espanha, onde estreou no festival Teatralia no ano de 96, teve uma incidência absolutamente definitiva. Definitiva em relação às temáticas abordadas. Por que não abordar certos temas para crianças, por que nos limitarmos às historinhas de final feliz? Com ela veio sua companhia Le Carrusel, e foi uma referência importante na encenação.

A Espanha, durante algum tempo, esteve bastante dependente de dois festivais internacionais, e isso foi fundamental. Como a própria Suzanne Lebeau diz, a Espanha fez um caminho em 30 anos que outros países fizeram em 60 ou 70 anos. A Espanha é um país muito criativo e esse fluxo criativo foi bruscamente interrompido no período da ditadura. Mas é um país com um potencial artístico incrível! À medida que as coisas foram se acomodando e se tomou consciência do quão longe se pode ir com o teatro para crianças e adolescentes, a partir daí começaram a ser feitas coisas muito interessantes. E não somente no teatro, mas nas artes cênicas em geral, na dança estão fazendo coisas muito interessantes, e na música também.

Existe uma tendência dentro do teatro que sustenta que as obras voltadas a adolescentes devem ser realistas para chegar ao público mais diretamente, porque não exige deles o exercício da imaginação que uma proposta mais metafórica ou poética requer. O que você pensa disso? Não concordo, de jeito nenhum. É uma afirmação tão simplória quanto a que dizia que para a criança no palco

devia usar cores: rosa, azul-claro ou amarelo, porque se você faz uma proposta diferente ou algo mais abstrato, a criança se perde.

Há estudos que afirmam, pelo menos nas artes plásticas, que o cérebro da criança está muito melhor preparado para entender a abstração que o cérebro do adulto. É que o cérebro da criança ainda não está estruturado, tem muito mais possibilidades de fazer sinapses neuronais. A maioria das sinapses que nosso cérebro faz, são estabelecidas antes dos dois anos. Hoje em dia sabemos disso, graças ao neurodiagnóstico por imagem. Então, como se pode afirmar que a criança não está preparada para ver o abstrato ou contemplar certo tipo de harmonia? Por que se mantém um discurso que sabemos que não é verdadeiro? Por que manter o discurso de que a criança não está preparada para algo, e por outro lado afirmamos que é o momento onde se criam o maior número de conexões neuronais? O cérebro humano não se estrutura com base em estímulo e resposta. Um estímulo pode gerar milhões de respostas. É o mesmo discurso de antes, quando se dizia que “os negros eram inferiores aos brancos”, ou “as mulheres são inferiores aos homens”. Fica claro que são máximas ideológicas que respondem a um discurso de dominação, mas se resta a menor dúvida a alguém de que não é só ideológico, já está comprovado cientificamente que não é assim. Este tipo de discurso concernente à mulher ou às diferentes raças, pelo menos na retórica, é obsoleto, mas se mantém em relação à criança e ao jovem. Seguimos como adultos aplicando um discurso de domínio em relação à criança ou ao jovem, afirmando que eles não estão preparados. Com relação à pergunta de como se pode afirmar que se deve apresentar ao adolescente uma linguagem realista em uma obra teatral para se aproximar dele, o jovem está descobrindo o amor a outra pessoa com todo o potencial que isso tem de estímulo vital. A juventude é uma etapa romântica, corajosa, porque eles não têm nada do que cuidar, o que querem é sair para o mundo, conquistar seu próprio espaço, desenhar sua própria vida. É um sonhador por natureza. Portanto, como podemos dizer que se devem dizer as coisas de forma direta ao jovem? Não, ele é infinitamente mais aberto. A prova está na música, em como os impacta, os agrupa em um coletivo com o qual se identificam e no qual se realizam.

Qual é a realidade da ASSITEJ na Espanha e quais as suas expectativas com relação ao futuro desta associação?

Eu faço um discurso romântico sobre qualquer tipo de associacionismo. Acho muito bom fazer propostas coletivas frente a interesses comuns. A Assitej tem uma proposta coletiva em torno do interesse comum do teatro para a infância e a juventude. É uma associação que já tem 50 anos e, portanto, já viveu todo tipo de etapas. Nesta última, que começou faz uns quinze anos, está muito mais vinculada à profissão e muito ativa. Sempre

digo que a Assitej realiza o milagre dos pães e dos peixes quase todos os dias, porque somos pouca gente, com muito poucos recursos. Nós, que trabalhamos na associação, somos voluntários, ou seja, não recebemos pelo trabalho, mas isso é difícil porque, por sua vez, devemos ganhar a vida com nossos respectivos empregos. Por isso me parece um milagre romântico. Todos nós, que temos uma vinculação afetiva e efetiva com o mundo da infância e da juventude, e isso nos mobiliza, nos enche de energia e é o que nos faz acreditar que “eu posso com tudo”, apesar das dificuldades que o teatro atravessando no associacionismo na Espanha. É uma tarefa grande, um trabalho árduo, às vezes, penoso.

Quanto ao futuro, acho que deve estar vinculado à incorporação de gerações jovens. Na Assitej Espanha inventamos várias fórmulas para atrair jovens e a Assitej Internacional tem muito boas propostas e programas em relação com os jovens artistas. “Interplay” para escritores jovens, as Oficinas de “Temas Tabu”, o programa “Next Generation”. Todas as propostas que vinculem aos jovens são iniciativas muito interessantes.

Quanto ao futuro, não faço a menor ideia. Sem dúvida, há muitíssimo para fazer e estamos fazendo, portanto confio que sejamos capazes de contagiar os jovens para que a associação se renove e permaneça viva e ativa.

Nestes anos, suponho que você tenha tido contato com propostas de teatro para crianças e adolescentes latino-americanos. Que experiência você tem a respeito?

Quero esclarecer que não se trata de fazer uma avaliação pontual, mas sim geral. Nesse sentido, parece-me que na América Latina estão mais apegados a certo preconceito em torno do teatro para crianças do que, por exemplo, na Europa. Claro que não estamos falando de todos os grupos ou elencos que existem, mas em geral. Além disso, na Europa ainda subsistem também práticas teatrais alimentadas por esse preconceito do qual falávamos antes, de que o teatro para crianças só pode ser de determinada forma. Tenho a sensação de que na América Latina existe menos audácia para abordar essa questão. Desconheço o porquê. Poderia especular que talvez tenham outras necessidades urgentes que os leve a necessitar de um teatro com uma abordagem formativa ou educativa, mas não sei se é esse o motivo. A maior eficácia do teatro tem a ver com sua maior criatividade. Ou seja, eu vou chegar até você se, como artista, sou sincera comigo mesma. Agora, se na verdade realidade tenho a obrigação de conscientizar você sobre algo que eu mesma preestabli ou assumido, então não tem nenhum efeito, porque está invalidado desde o momento de sua concepção. Tenho a sensação de que na América Latina o teatro para crianças está apegado demais a essa ideia de que é preciso educar a criança.

Isso não pode ser justificado pela pouca disponibilidade de recursos econômicos porque, como você dizia, esta

qualidade de “criatividade” que o teatro deve ter, não se consegue necessariamente com um gasto oneroso de recursos.

Não, claro. Evidentemente, se um artista tem acesso a maiores recursos econômicos, isto vai ajudar, mas não é algo indispensável. Creio que tem que ver com um conceito. Às vezes, vejo obras latino-americanas onde reconheço um modo de fazer que se fazia majoritariamente na Espanha. Ainda hoje, obras deste tipo continuam sendo realizadas, mas não me refiro a elas porque já não são a tendência dominante.

Creio que para que o teatro funcione com adultos, com crianças, com idosos, com ingleses, com franceses, com todo o mundo, precisa de algo imprescindível: a verdade de quem está em cima do palco. No momento em que existe verdade, pode-se estabelecer o ato da comunicação. Depois vem a questão de que te interesse mais ou menos, mas eu posso me comunicar com aquele artista que está no palco ou com aquele autor que escreveu a obra com a verdade. Mas se eu vou ao teatro e alguém quer me convencer de que, por exemplo, o fundamentalismo é algo deplorável e desde o minuto um eu vejo que há alguém que quer me contar uma proposta lógica, certamente eu ficarei fora. Creio que com as crianças acontece a mesma coisa.

Não posso falar sobre o teatro na América Latina de uma forma rigorosa. Posso falar do que vi. Vi coisas maravilhosas de lá, lembro de seis ou sete coisas que me chamaram a atenção, mas em geral, percebo que o que vejo está ancorado naquilo de que o teatro deve educar ou deve atender a outras urgências.

Em relação à análise da atividade teatral, quero perguntar se você conhece o trabalho do crítico argentino Jorge Dubatti, muito reconhecido pelo menos na América do Sul e no Rio da Prata, embora não se dedique à crítica de teatro para crianças.

Não, não o conheço. Vou procurar.

Este crítico tenta integrar novas tendências próprias do século XX sobre o fato teatral, redefinindo alguns conceitos independentes daquela sujeição ao texto como centro da criação teatral, unificando todas as artes cênicas em sua qualidade de presença viva, compartilhada em um momento e lugar determinados, gerando um “convívio” entre artistas e espectadores.

Na verdade isso é a contemporaneidade. Ou seja, o crítico que, nos dias de hoje, continue enfatizando o texto, ou o crítico que tente distinguir com uma fronteira clara e limpa o teatro da dança ou dos títeres, é um crítico que ficou no passado. Hoje em dia as artes cênicas são algo absolutamente permeável. Há títeres que começam a fazer certa partitura física e acabam dançando, ou pessoas do circo que estão fazendo acrobacia e, de repente,

começam a manipular uns tecidos e fazem manipulação de objetos e, portanto, são títeres, ou gente do teatro de texto que começa a fazer gestos e mímica. Felizmente, hoje em dia não existe uma fronteira rígida entre as artes cênicas e a crítica deve contemplar isto; se não contemplar, não é uma crítica para as artes cênicas de hoje, é a crítica de um século atrás.

Qual é a situação atual da crítica teatral voltada a crianças e adolescentes na Espanha?

Sob essa epígrafe de “qual é a situação”, uma pergunta feita nesses termos, devo dizer que é inexistente. Não existe um bloco de críticos que tenham se especializado na crítica teatral voltada a crianças e adolescentes. Há muito pouca gente, por exemplo, uma pessoa em Barcelona que produz informação, de vez em quando crítica, mas basicamente informação sobre espetáculos voltados a essas idades, depois eu, que produzo informação, não tanto crítica, em Madrid. Também existem jornais locais, chamados de províncias, que acompanham alguma companhia que está fazendo turnê por sua cidade. Mas não existe um bloco ou uma concepção de crítica deste tipo. Por que não existe? Por mesmo motivo pelo qual não havia um teatro de qualidade voltado a crianças há quarenta anos atrás: porque se considera algo menor. Mas já houve e se deteriorou por causa da crise dos últimos anos?

Os meios de comunicação na Espanha estão passando por uma situação muito dramática. A maior parte dos jornais, as emissoras de rádio e, claro, as emissoras de televisão, sofreram cortes em suas planilhas, em suas redações, e isto, evidentemente, influi. Eu fazia crítica faz mais ou menos vinte anos, todos os domingos se publicava uma crítica, mas isso terminou.

Talvez não seja rentável para os meios de comunicação por razões de audiência?

Isso não é bem assim. Acontece de o jornal em que eu escrevo, El País, publicar críticas de uma sessão de jazz à qual talvez não tenham comparecido mais de 100 pessoas. O teatro para crianças tem um público em potencial e um público real maior. Mas, na verdade, deve-se publicar não por ser um espetáculo que atraia a um grande público, mas pelo interesse cultural, para apoiar o trabalho dos artistas, por reconhecer o papel necessário da arte na sociedade. Algumas vezes escutei o argumento de que as crianças não leem os jornais, e eu digo que seus pais e seus professores sim, e é com eles que vão ao teatro. Al final, subyace um problema de conceito social. A criança é considerada um cidadão de segunda e, enquanto não entendermos que faz parte da sociedade e não cheguemos a concebê-la como um ser merecedor de todos os benefícios sociais, enquanto não chegar esse momento, um meio de comunicação considerará que pode ignorar 30% da população. A tudo isto subjaz um

conceito de infância muito pouco valorativo, de subestimação da capacidade e da potencialidade da infância. E é ridículo porque todos fomos crianças e todos sabemos até que ponto nossa infância foi fundamental na nossa vida e na construção da nossa identidade. Entretanto, desvalorizamos a criança com muita rapidez. Às vezes me pergunto se isso não se deve ao potencial de força revolucionária que a infância tem.

## Interview with Lola Lara.

Journalist, critic of theatre for children and young people. President of ASSITEJ Spain.

Conducted by Andres Valledor, representing CUTDIJ (Uruguay), at the 18th Congress of ASSITEJ International held in Warsaw, Poland, in May 2014.

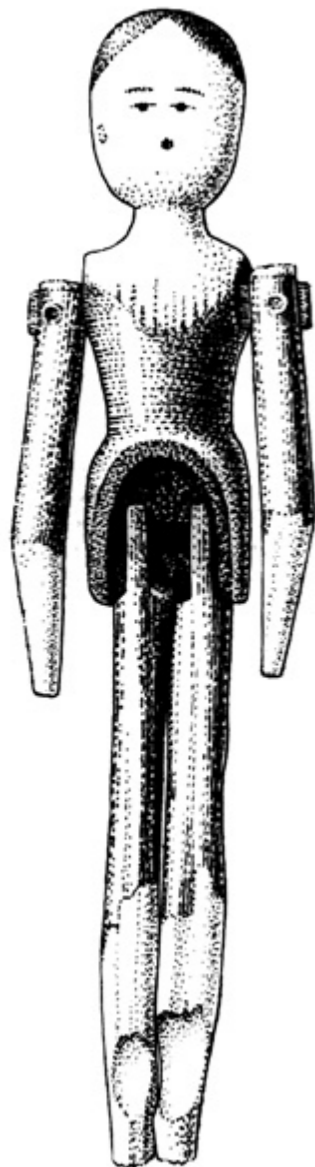
Please tell me how you first came in contact with theatre for children and young people and the reasons why you have continued this work for so many years.

I started by chance, actually. At that time, some 25 years ago, I worked as a journalist specializing in culture. The chief editor asked me if I could take care of children and youth culture. At that time, it didn't sound very interesting to me, but I had to do it anyway. After 25 years I think with amazement at how forward looking that man was. I discovered a fascinating world, and that is why I remained in it.

I already knew quite a bit about theatre in general but when I discovered theatre for children and young people it seemed a much more adventurous field of exploration than adults' theatre.

What do you think that theatre for children and young people has to offer to its audience?

What it can actually offer is life experience. The theatre is live art, involving face-to-face physical presence. Today's children have built a strong relationship with virtual reality. They are the first generation to have been born and raised in the digital age, and have the possibility of "living" experiences beyond the realm of reality. It could mean that their ability to be moved, and develop certain areas of their mind, may be hindered. If the time children spend playing in real time is increasingly displaced by longer periods in the virtual world, it could well result in diminished imagination.



But I do believe that adults tend to become overexcited over this kind of situation with children. Although it is true that children perhaps spend longer in front of their computers than it is convenient; but they once spent the same time in front of the television. Latest figures in Spain show that the average child spends four hours daily in front of the TV. This is certainly a lot, but it is less than the time spent by adults in front of the television. Do you see? I think that we adults sometimes tend to view children's behavior too negatively. If a child spends four hours a day in front of the television or a video game, it is not a failure in the child's life but in the life of society. If we cannot offer enough motivation for a child to engage in the experience of real play, it is society's problem, not that of the individual child.

Technology evidently has introduced a new element that was previously unknown to us, and in this context theatre has acquired a different meaning. I very much like to go to the theatre as a part of the audience together with the children, because I can see that their ability to be moved is still intact. The fact that they do not have access to a large enough number of possibilities of living the esthetics and the ethics contained in the theatre, the possibility of identifying themselves, of creating symbols through the theatre; well, that's another story.

And the other way round; what do children and young people have to offer to today's theatre?

Well, they have a world that we adults should pay attention to. There is a tendency among adults to address children and young people from our own privileged position, as fully-fledged persons whose intent is to teach, offer solutions to a supposedly "incomplete" human being. In this sense, what they do have to offer is their experience of theatre. We all know how important childhood is in everyone's life and how it determines our personalities, and even our thought structures. Children offer us with their liveliness, the intensity of living in the here and now, things that adults tend to lose with the passage of time.

Is it also true to say that today's children and young people use "new codes" and sensibilities from which we should learn?

When thinking of today's children we must take into account the new technologies and virtual games, the experience of the virtual world. It is often hard for us to realize the extent to which children have incorporated this world into their daily experience. It is a world that the theatre has not only to allow for but also seek to incorporate as a point of contact.

Youngsters, however, present us with a further aspect to consider. They are going through a time of settling their personalities, positioning themselves where they want to stand in this world, defining themselves, though not as a reflection of whatever their parents and educators may have done. At this stage in their lives, and in a time of breach of a certain world order, a social and economic rupture at the global level, young people have a lot to say. They have a contribution to make in terms of new forms of human relationships, new ways of being in this world, new means of social integration. In Spain, for example, people of my generation would have considered it a failure not to have got a stable job, own a house and also probably have children by the age of 30. In contrast, people of this generation do not care about having a stable job, a house or children when they are 30. They neither want to, nor are able to. How to pursue happiness? A youth's quest for happiness today is nothing to do with the materialism that prevailed in other generations. Now there are lads that will go around saying "I don't want to make an opulent living but to be consistent with what I really want to do". Of course, this varies according to region and country; but this is the case in Spain. It is not long ago that I was talking to another lad who had emigrated from Spain to Germany due to lack of employment and I told him that his will be the first Spanish generation who will be worse off than their parents, that is, with less purchasing power. And he asked me: "What do you mean by worse off? Do you mean that we will not be able to change our car every five years? ...that I will not own my own house?" But that is not necessarily being worse off. It is a new way of seeing life and the world. The theatre must be on the alert for all these changes because it is us the adults who do it and if we are not attentive to changes in the people who come behind us we will be stuck with a theatre smelling of mothballs, turned into a museum, willfully old.

What is the current state of affairs in theatre for children and young people in Spain, or, if you will, in Europe?

There has been an outstanding qualitative leap in Spain... in 30 years. During the 40 years of dictatorship, the theatre was used as a method of indoctrination. It was therefore a moralist theatre that gave the child a variety of lessons.

But gradually, particularly thanks to the presence of foreign companies, in the 80s, Spain saw the best theatre shown in other places in the world, in Europe, especially France, Italy and Belgium.

Seeing what was being done in other countries, where



Finita "Un cuento bailado"- Dirección Carolina Besuevsky - Uruguay

artists dared to embark on projects that had nothing to do with moral or educational lessons for children but were simply meant as an esthetic experience, starting from that contact, where contents went beyond tale telling, where pre-established esthetic codes started to be left aside, the reality gradually changed. For a long time, children's theatre had been associated with bright colors, balls and toys, a type of theatre with esthetic elements that were easily conveyed. All of a sudden, seeing the work of artists in other countries, it was all thrown overboard.

Spain accomplished a monumental shift in 30 years, covering a great deal of new ground. Of course there are people who still do prosaic theatre, but at the same time, there are many companies and many artists who are willing to work specifically for a children's audience; not because they cannot do other things, but out of their own volition. There are playwrights who do theatre for children, although fewer write for young people. There are plastic artists working in connection with theatre groups, so the esthetic criterion has also changed. There are musicians who write music for children. Today's reality is radically different.

To tell the truth, this change was brought about by very important companies that gave shows in Spain. In this sense, it is important to acknowledge the benefits of cultural interrelations, the power to see beyond the boundaries of your own little world and extend your horizon.

Has Spain then been very permeable to the influence of the rest of Europe in recent years?

Definitely, it has. Though not only to European theatre. Suzanne Lebeau, from French-speaking Canada, has had a great deal of influence not only in Spain but in many other countries. But in Spain, where she came for the Teatralia Festival in 1996, she had an absolutely definitive incidence. It was definitive with regard to the topics to be addressed. Why not address certain topics for children? Why should we limit ourselves to childish stories with a happy ending?

With her came her company Le Carrousel, with stage settings that became a notable reference. Two international festivals were held in Spain and this made it highly permeable, with important implications. As Suzanne Lebeau herself put it, Spain achieved in 30 years a development that took 60 or 70 years in other countries. Spain is a highly creative country whose development was partly interrupted during the dictatorship. But it is a country with huge artistic potential. As things settled, it was possible to see how far we can go on the road of theatre for

children and young people. Since then, very interesting things have been done, not only regarding theatre but also performing arts in general. Very interesting things are being done in dance and in music as well.

There are those who think that theatre for young people must be realistic to ensure that the message is conveyed in a straightforward manner rather than requiring imaginative efforts as in the case of a more metaphorical or poetic play. What are your thoughts on this?

I don't agree at all. That is as silly a statement as it was to think that the colors on stage sets for children had to be pink, sky blue or yellow because they would not be able to cope with anything different or with abstractions.

Some studies, at least in the plastic arts, indicate that a child's brain is more suited to understand abstractions than an adult's brain. A child's brain is not yet structured, it has far more possibilities of forming neuronal synapses. Most of the synapses in our brain are formed before we are two years old. This is now known thanks to neurodiagnostic imaging, so how can anyone say that a child is not prepared to see abstract art or to contemplate a certain type of harmony? Why keep asserting ideas that we now know are wrong? Why assert that a child is not prepared for something if we know that it is in childhood that most neuron connections are formed? The human brain is not structured on a stimulus-response basis. One stimulus can generate millions of responses. It is like the old sayings that "black people are inferior to whites" or "women are inferior to men". These are evidently ideological statements that respond to a discourse of domination; but if anyone still entertained any doubts about them being only ideological, scientific research has now demonstrated that such statements are untrue. Any such discourse regarding women or the different races, at least in rhetorical terms, is now very much deprecated; but it is still used in terms of children and young people. As adults, we keep on employing a discourse of domination towards children and young people by saying that they are not prepared.

In reference to the claim that young people must be presented with realistic language in a theatre performance to really get across to them, a youngster is discovering love towards another with the full potential of this vital stimulus. Youth is the age of romance and courage, as young people are carefree; they just want to go out into the world, conquer their own space, plan their own life. A young people is a dreamer by definition. Therefore, how is it possible to say that youngsters need to be told things in a straightforward manner? Not at all; they are infinitely more open. Some evidence of this can be seen in music; the way it reaches them and groups them into

a community with which they identify and in which they find self-realization.

What is the current situation for ASSITEJ in Spain, and what are your expectations regarding the future of this association?

I always speak with romanticism about associations of any type. I think it very important to take a collective approach in situations where there are shared interests. ASSITEJ has a collective proposal to do with shared interests in theatre for children and young peoples. It is an association with a 50 year history and has therefore been through all kinds of stages. In the last one, starting some fifteen years ago, ASSITEJ is more closely linked with the profession and has been very active. I always say that ASSITEJ works the miracle of the loaves and fishes almost every day, as there are few of us and we have very few resources. Those of us who work in the association are volunteers, that is, we are not paid for the work we do, we still have to earn our living from our jobs. This is why I consider it a romantic miracle. All of us have an affective and effective link with the world of childhood and youth; and this moves us, it fills us with energy and makes us believe "I can handle it all", despite the difficulties that the theatre and associations are going through in Spain. It is a big task, a lot of hard work, sometimes painfully difficult.

In future, I think that young generations should be incorporated. We at ASSITEJ Spain have worked out new methods to attract young people and ASSITEJ International has fairly good proposals and programs to do with young performers. There is the Interplay project for young writers, the Temas Tabú workshops, and the Next Generation program. Every initiative that aims to engage young people is worthy of praise.

I actually have no idea what will happen in the long term. Clearly, there is a lot to do and we are already working on it, so I am positive about our capacity to engage new people so that the association can be renewed, stay alive and keep on going.

I imagine you must have had contact with Latin American theatre proposals for children and young people over the years. What are your views on them?

If I were to make a general assessment, I think that Latin American countries are more prejudiced against children's theatre than, say, in Europe. This is evidently not true of every group or cast but just a general appraisal. It is also true to say that in Europe you can still find theatre practices inspired by the prejudice that

there is only one way of doing children's theatre. I have the feeling that in Latin America there is less audacity in addressing this issue. I don't know why; one might speculate that they may have other needs that lead them to have a theatre with an educational or formative approach, but I don't know whether that is the reason. The efficacy of the theatre experience has to do with creativity. This means that a performer will reach the hearts of people if they are true to themselves. In contrast, if the performer's intention is to make you aware of things that they themselves have pre-established or assumed, there is actually no effect, as the whole idea is wrong from its conception. I have the feeling that children's theatre in Latin America is rooted in the idea that a child needs to be taught.

It cannot be attributed to the scarcity of financial resources, since, as you said, the quality of "creativity" does not necessarily require substantial expenditure.

Obviously not. Evidently, if an artist has access to more resources it will help, but it isn't indispensable. I think that it has to do with concepts. I sometimes see Latin American performances where I can recognize the way things mainly used to be done in Spain. You can still see performances of this type but I am not making any reference to them since they are not the dominant trend.

I believe that for theatre to work well with adults, with children, with senior adults, with the English, with the French, with everyone, there is one essential thing and that is the truth of the person on stage. The moment there is a true person, there can be real communication. Another question is whether you are interested or not, but it is possible to communicate with that performer on the stage, with that author who wrote the play from their personal truth. But, if I go the theatre and someone wants to convince me, for instance, that fundamentalism is despicable, immediately I see someone trying to make a logical proposal, you can count me out. I think that the same happens with children.

I cannot talk about the theatre in Latin America with any rigorosity. I can talk about what I have seen. I have seen marvelous things coming from Latin America; I recall six or seven in particular that called my attention, but overall I see that Latin American theatre is anchored to the idea that it must educate or address other urgent issues.

With regard to the analysis of theatre practice, I must ask if you know of the work of Jorge Dubatti, a widely renowned Argentine critic in South America and particularly in the River Plate, although he does not write reviews of children's theatre.

No, I am not at all acquainted with it. I will look that up.

This critic has made an attempt at incorporating 20th century trends in theatre performance, by redefining some concepts that depart from sticking to the script as the focus of theatre creation; and unifying all the performing arts around the sharing of a live experience at one place and time, creating a convivial gathering of performers and spectators.

Well, that is the currently agreed standpoint. That is, a critic who still places such an emphasis on the text, or who speaks of a clear-cut borderline between theatre, dance and puppet shows, is one who has got stuck in the past. Today performing arts are absolutely permeable. There are puppeteers who begin with some sort of physical script and end up dancing, or circus people who are doing acrobatics and start to handle cloths and then objects and so become puppeteers, or people working in text-based theatre who begin to make gestures and mime. Luckily today there is no rigid boundary between the performing arts and criticism has to be aware of that; otherwise it would not be a review of today but of last century.

What is the current situation of criticism of theatre for children and young people in Spain?

Asked that way, "what is the situation?", I must say it doesn't exist. There is no established group of critics specializing in theatre for children and young people. There are very few people; for example one person in Barcelona who provides information, now and again they do a critique, but basically they provide information about shows for that age group; then, there is myself in Madrid providing information, not really reviews. There are also local newspapers, called provincial newspapers, that publish specific news about some theatre company on tour in their city. There is no consolidated group or concept of this kind of critique. Why not? For the same reason there was no quality theatre for children forty years ago, because it was thought to be of minor importance.

Did such criticism formerly exist, but has now declined as a result of the crisis in the past years?

The Spanish media are going through a very dramatic situation. Most newspapers, radio stations, and of course television channels have suffered cutbacks in staff and editors, and this evidently has an effect. I wrote criticism some twenty years ago, I had a review published every Sunday, but that is over now.

Is it perhaps unprofitable for the media for reasons that are to do with audience rating?

That isn't really so. Sometimes, the newspaper for which I work, El País, publishes a review of a jazz session that no more than 100 people attended. Children's theatre has a greater potential and real audience. But, in fact, it should be covered not so much because it is for mass audiences but because of its cultural interest, to support the artists' work and recognize the very necessary role of arts in society. Sometimes, I have heard the argument that children don't read newspapers. I say that their parents and teachers do and it is with them that children go to the theater. Ultimately, there is an underlying problem of social concepts. The child is regarded as a second-class citizen and until we understand that they are a part of society and consider them deserving of all social benefits, until then, the media will consider that they can ignore 30% of the population. The background to all this is a much underrated concept of childhood, the belittling of children's capacity and potential. This is ridiculous as we were all children once and we all know to what extent our childhood has been important in our lives and in the building of our identity. However, we are quick to underrate children. I sometimes ask myself if this is not in response to childhood's revolutionary potential.



## Entrevista a Zaydum Choez.

Director, actor, narrador oral, guionista, gestor y asesor cultural, director del Festival internacional de Teatro para la infancia y la Juventud “Guaguas de Maíz” Quito-Ecuador. Integrante de la Fundación Cactus Azul Arte Escénico.

Por Florencia Delgado (realizada en Ecuador octubre 2014)

¿Cómo surge el Festival Guaguas de Maíz y cómo se ha ido desarrollando el proceso de llevar adelante estas 10 ediciones? ¿Cómo ves el teatro para niños en Ecuador?

El Festival surge a partir de la necesidad de crear un espacio para reflexionar, discutir y difundir la actividad de las agrupaciones nacionales que estaban orientando su trabajo teatral hacia la niñez. Las tres primeras ediciones fueron de carácter nacional y a partir de la cuarta sentimos la gran necesidad de realizar un encuentro con invitados internacionales, pues creíamos importante conocer las propuestas e investigaciones que se estaban desarrollando en otras latitudes del mundo, principalmente en Iberoamérica.

El festival nació con el pie derecho, pues fuimos acreedores a un premio internacional impulsado por el Centro Cultural del B.I.D a pequeños emprendimientos culturales de carácter local, con la bandera de la democratización cultural llegamos entonces al Nororiente de Quito, a ocho parroquias donde nunca antes había llegado el teatro.

Los artistas y sus creaciones iban a las escuelas y la gran mayoría de las representaciones se daban en escenarios improvisados (patios de escuela, auditorios). Pensamos que esta era una de las vías más idóneas de llevar adelante el Festival y cumplir con el objetivo de democratización de la cultura.

Sin embargo en el propio hacer nos dimos cuenta de que quizá el espacio de los niños (escuelas) no era el mejor ambiente para presentar los trabajos y que en definitiva no se generaba un espacio interesante ni significativo, ni para los artistas, ni para el público ni para nosotros como organizadores del Festival. Los problemas de realizar las representaciones en estos espacios eran: una audiencia demasiado numerosa para espectáculos cuyo aforo era mucho menor, condiciones climáticas no tan favorables, mucho sol, polvo, frío etc., frustración entre los grupos teatrales por no poder desarrollar su espectáculo de la mejor manera, profesores descomprometidos y poco interesados en la importancia del arte como vehículo hacia

la formación integral de niños y niñas.

Así que luego del tercer Encuentro decidimos cambiar y rever el formato y poco a poco empezamos a copar los espacios teatrales ya preparados, de esta forma el hecho de ir al teatro y todo lo que puede brindar un espacio preparado y adecuado, se constituye en un proceso importante para la apreciación del arte escénico, comprender el ritual que tiene el ser humano para ir al teatro, la butaca, las luces, el sonido, el boleto, etc, es muy importante porque no solo dignifica a los niños y niñas, sino que también dignifica el trabajo del artista, de esta forma se construye una verdadera democratización en base ya no a la cantidad sino a la calidad.

Sabemos y entendemos que también hay espectáculos creados específicamente para espacios públicos y abiertos a los que hay que darles las garantías que necesitan para poder ser desarrollados.

Ahora bien tengo que dejar en claro que no por llevar a los niños y niñas al teatro dejamos de llegar a públicos que no tienen acceso, sino que más bien ahora a este público se le brinda la oportunidad de compartir un espacio y un tiempo con este mundo, cómodamente y con todo lo que es necesario para lograr una buena comunicación.

¿El Festival es sólo un espacio de difusión o también se desarrollan otras actividades en él?

Se realizan Encuentros Nacionales de hacedores de las artes escénicas para la infancia. Luego también se ha ido abriendo a las artes escénicas para público joven.

Esto surge porque nos dimos cuenta de que para niños hay más trabajos escénicos que para los jóvenes.

Observamos que en general nos cuesta comunicarnos con ese público.

Desde sus inicios el festival siempre trató de generar un espacio para la reflexión y el pensamiento. Sabemos que, efectivamente, muchos grupos desarrollan un muy buen trabajo a nivel práctico, sin embargo precisábamos, dentro de la propuesta del festival, construir pensamiento desde los propios hacedores, y esto con dos motivos: el de ir construyendo una teoría en torno al trabajo para la infancia y la juventud, y el de que nuestro trabajo sea considerado como un Arte mayor, dentro del gran engranaje del arte escénico. Creemos que hay mucho para reflexionar e investigar y que es una gran responsabilidad para los hacedores del teatro para la infancia y la juventud, dejar nuestro legado a las nuevas generaciones. El FITIJ “Guaguas de Maíz” siempre ha estado repensándose y lo vamos reescribiendo constantemente, se van generando aportes de todos los que construimos en

conjunto este festival. Ahora se ha sumado ASOECENA ASSITEJ que fortalece ese proceso, con gente que ya está formada dentro de la sistematización e investigación teatral, lo cual es sumamente importante porque genera ya un ámbito continuo de pensamiento y reflexión.

Desde la organización nos damos cuenta de que el festival provoca inquietudes en los creadores nacionales e internacionales. El intercambio de saberes, espectáculos, talleres, trueques, posturas filosóficas, ponencias, etc. Esto es precisamente la base de ese gran legado y de hecho nos sentimos orgullosos.

¿Cómo ha sido el proceso de formación de nuevos Públicos dentro del Festival?

El festival se plantea como super-objetivo el fortalecimiento, formación y creación de nuevos públicos. La base para el sostenimiento de nuestro arte radica justamente en el trabajo que se pueda hacer con las nuevas generaciones. Por tal motivo es imprescindible trabajar con los adultos que son en cierta medida de quienes dependen niños, niñas y jóvenes. Dentro del Festival hemos generado un componente de talleres para profesores, donde reflexionamos con ellos sobre la apreciación estética y artística, ampliando sus miradas sobre la diversidad e importancia del arte para la formación de seres humanos holísticos.

Hemos tenido experiencias muy interesantes y que han producido un cambio en los maestros que han participado de los talleres, pues les ha permitido sensibilizarse y tener otra relación con los niños. Este enfoque de conocimiento del arte nos ha llevado a pensar que también tenemos que atender la relación directa que hay con los padres, madres de familia y los maestros, en el vínculo con los niños y jóvenes.

Estamos convencidos de que la creación de un público familiar, es la base y sostén de nuestra actividad. Solamente en la medida en que este proceso de formación de públicos se genere a través de la relación con los adultos acompañantes, la familia, los docentes, el teatro podrá tener una sostenibilidad a futuro.

¿Cuáles son las perspectivas que existen a nivel de propuesta estética y filosófica en el Teatro para la Infancia y la Juventud?

Veo dos vertientes en el teatro para la infancia y la juventud, por un lado el mundo de la construcción del personaje donde el niño, niña y joven se conecta e identifica con el universo arquetípico, con aquellos personajes buenos y malos, que a través de su juego y lucha, permiten

que este público infantil y juvenil vaya estructurándose dentro de su espacio cotidiano y social.

Sin duda esos personajes aparecen en nuestra vida y el teatro nos permite ir viendo en un tiempo corto y concreto estos vínculos. No podemos descartar el mundo de los personajes y de la construcción de historias porque hay una gran tradición e investigación y sobre todo, porque es parte del legado de la tradición oral de nuestros pueblos que nos hace ver que efectivamente estamos vivos.

Pero el otro teatro que surge desde la idea de lo performático nos permite no contar una historia, entendida ésta desde la razón, sino provocar historias que despierten los sentidos, como las fiestas tradicionales donde al romper ese espacio cotidiano te sumerges en un espacio y tiempo sagrado que no necesita ser entendido sino vivido, compartido y sentido.

El acto performático entonces, tiene que ver con jugar, con ser tú mismo, dentro de tu propia vitalidad, con toda la información, experiencia y técnica que tienes para poder llegar a trasladarnos y contagiarnos, pudiendo entrar a este punto esencial que es el poder entrar en el espacio del otro y es ahí donde provocas, cuando entras a la kinosfera del espectador que ya no es más espectador y se transforma en un actuante más del juego performático.

Nos interesa abrir una brecha para fomentar e investigar en los nuevos discursos y conceptos del teatro para niños y jóvenes. Un teatro donde ya no sea tan importante la historia, donde se apele a los sentidos y sentidos. Lamentablemente nuestro teatro aún se apega mucho a la razón y a la historia, quizá hay mucha presión del medio adulto céntrico, donde se quiere que el teatro para niños enseñe y eduque y el teatro no tiene nada que enseñar. El teatro es un pretexto para deleitarse, encontrar otros mundos, otros universos, otras sensibilidades.

Como hacedores de un teatro para la infancia y la juventud debemos arriesgarnos a probar otras formas de comunicarnos, creemos que a través de las coproducciones con artistas de afuera, nos permitimos entablar diálogos diversos para que esta labor también vaya tomando otros rumbos y se contamine de otras miradas. Esto puede ayudar a potenciar y clarificar nuestro trabajo. Es indudable que el teatro no puede quedarse estancado, y para que esto no suceda es necesario que pueda desarrollar nuevas dinámicas.

¿En una época tan individualizada que tiende al fraccionamiento de lo grupal, qué ha pasado con los grupos de teatro para la infancia y la juventud en Ecuador?

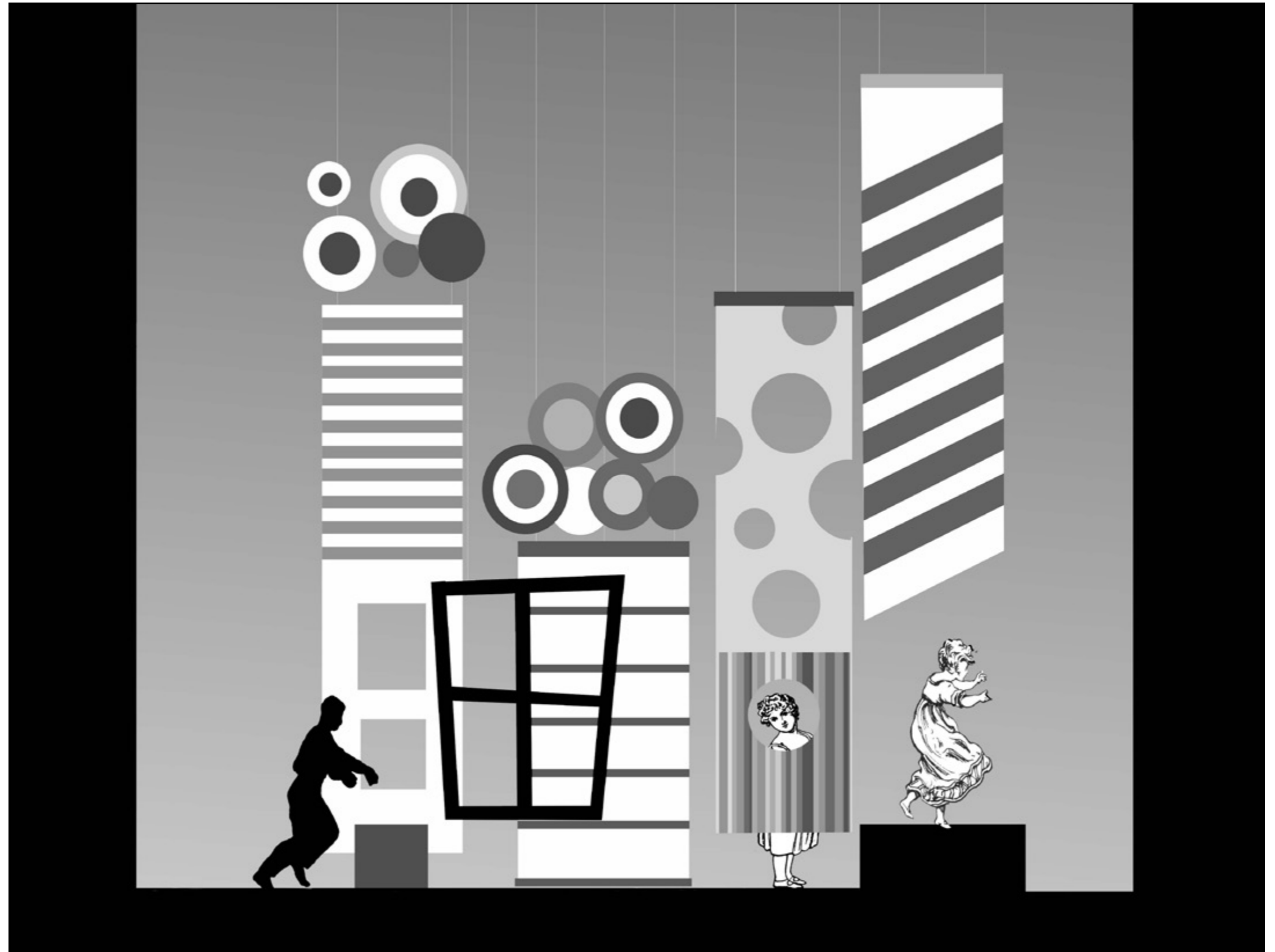
Cuando perteneces a un grupo de teatro en el sentido familiar de la palabra, vas consolidando y generando todo un universo simbólico, que surge en el proceso de interacciones entre los que forman parte del grupo. No sólo a través de compartir el hecho escénico, sino también lo esencial, tu vida, tu filosofía, tu cotidianidad.

Esto es lo que genera los universos simbólicos y es lo que hace vital al trabajo del grupo. Lamentablemente por todas las condiciones y lo globalizado del mundo, el teatro de grupo se está fracturando aquí en Ecuador, los grupos son muy reducidos, de tres o cuatro personas, de pareja, etc. Sin embargo y pese a esa dinámica que es mundial, surgen otras respuestas, el trabajo cooperativo es una de ellas, desde una visión de empatía de filosofías e intereses comunes, se permite potenciar trabajos escénicos entre varias agrupaciones. Esto desde luego es una respuesta a lo individual dentro de lo cooperativo y eso es muy bueno. Si tú tienes una idea yo te puedo aportar y otro día tú lo harás conmigo.

En el mundo andino esto es muy claro porque la reciprocidad es algo muy concreto no es una visión abstracta, si tú eres recíproco con el otro, esperas que el otro lo sea contigo. Es un trato que está dicho de antemano, es una forma de ver también al teatro, desde la construcción cooperativa. Nos comenzamos a ver desde estos principios filosóficos donde el planteo de los maestros y los alumnos se rompe y hay un trato mucho más horizontal. El reconocimiento de que el otro también es un maestro con la capacidad de compartir sus saberes para poder truequear (hacer trueque) en un plano horizontal.

Tenemos en el mundo occidental la capacidad de endiosar a las personas, mitificar a otros, sin embargo cada uno se construye a sí mismo y cada uno está en su proceso y en definitiva vamos tomando elementos de todos lados para construir algo nuevo.

Es entonces ahí donde está lo interesante, esa transmisión de saberes y esa posibilidad de compartir nuevas rutas de cooperativismo artístico escénico. Dentro del festival, justamente nos interesa construir esa dinámica de intercambio y esperamos que a futuro lo podamos ir canalizando de mejor manera.



Esquema escenográfico para Martin tin ton - Diseño Roberto Cancro - Uruguay

Como surgiu o Festival Guaguas de Maíz e como foi se desenvolvendo o processo de levar adiante estas 10 edições? Como você vê o teatro para crianças no Equador?

O Festival surgiu a partir da necessidade de criar um espaço para refletir, discutir e difundir a atividade dos grupos nacionais que estavam orientando seu trabalho teatral ao público infantil. As três primeiras edições foram de caráter nacional e, a partir da quarta, sentimos uma grande necessidade de realizar um encontro com convidados internacionais, pois acreditávamos que era importante costurar as propostas e pesquisas que estavam sendo desenvolvidas em outras latitudes do mundo, principalmente em Ibero-América.

O festival nasceu com o pé direito, pois tivemos o mérito de receber um prêmio internacional oferecido pelo Centro Cultural do B.I.D. a pequenos empreendimentos culturais de caráter local. Com a bandeira da democratização, cultural chegamos então ao Nordeste de Quito, a oito cidadezinhas onde o teatro nunca havia chegado antes.

Os artistas e suas criações iam às escolas e a grande maioria das representações era feita em cenários improvisados (pátios de escola, auditórios). Pensamos que esta era uma das vias mais adequadas para levar adiante o Festival e atingir o objetivo de democratização da cultura.

Entretanto, no próprio fazer percebemos que, talvez, o espaço das crianças (escolas) não era o melhor ambiente para apresentar os trabalhos e que, em síntese, não se gerava um espaço interessante nem significativo, nem para os artistas, nem para o público, nem para nós, como organizadores do Festival. Os problemas de realizar as representações nesses espaços eram: uma audiência numerosa demais para espetáculos cuja lotação era muito menor, condições climáticas não tão favoráveis, —mito sol, poeira, frio etc.—, além da frustração entre os grupos teatrais por não poder desenvolver seu espetáculo da melhor maneira, por haver professores descomprometidos e pouco interessados na importância da arte como veículo para a formação integral de meninos e meninas. Assim, logo depois do terceiro Encontro decidimos mudar e rever o formato e, pouco a pouco, começamos a lotar os espaços teatrais já preparados. Desta forma, o fato de ir ao teatro e tudo o que um espaço preparado e adequado pode oferecer, constituiu-se num processo importante para a apreciação da arte cênica: compreender o ritual que o ser humano realiza para ir ao teatro, —a poltrona, as luzes, o som, o ingresso, etc.—, é muito importante porque não apenas dignifica as crianças, como também dignifica o trabalho do artista. Desse modo, constrói-se uma verdadeira democratização baseada não na quantidade, mas na qualidade.

Sabemos e entendemos que também há espetáculos criados especificamente para espaços públicos e abertos aos quais devem ser dadas as garantias que precisam para poderem ser desenvolvidos.

Porém, tenho que deixar claro que levar os meninos e as meninas ao teatro não significa deixarmos de chegar a públicos que não têm acesso, ao contrário: agora este público tem a oportunidade de compartilhar um espaço e um tempo com este mundo, confortavelmente e com tudo o que é necessário para conseguir uma boa comunicação.

O Festival é só um espaço de difusão ou também são desenvolvidas outras atividades?

São realizados Encontros Nacionais de fazedores de artes cênicas para a infância. Depois também foi se abrindo para as artes cênicas para o público jovem.

Isto se dá porque percebemos há mais trabalhos cênicos para crianças do que para os jovens.

Observamos que, em geral, temos dificuldade de nos comunicar com esse público.

Desde o começo, o festival sempre procurou gerar um espaço para a reflexão e para o pensamento. Sabemos que, efetivamente, muitos grupos desenvolvem um trabalho muito bom no nível prático; entretanto, precisávamos, dentro da proposta do festival, construir pensamento a partir dos próprios fazedores, e isto com dois objetivos: o de ir construindo uma teoria em torno do trabalho para a infância e a juventude, e o de que nosso trabalho seja considerado como uma Arte maior, dentro da grande engrenagem das artes cênicas. Acreditamos há muito para refletir e pesquisar e que é uma grande responsabilidade para os fazedores do teatro para a infância e a juventude deixar nosso legado para as novas gerações.

O FITIJ “Guaguas de Maíz” sempre está se repensando e vai sendo reescrito constantemente, gerando contribuições de todos nós, que construímos em conjunto este festival. Agora soma-se ASOECENA ASSITEJ que fortalece esse processo, com gente que já está formada dentro da sistematização e da pesquisa teatral, o que é extremamente importante porque gera um âmbito contínuo de pensamento e reflexão.

Nós, da organização, percebemos que o festival provoca inquietações nos criadores nacionais e internacionais. O intercâmbio de saberes, espetáculos, oficinas, trocas, posturas filosóficas, conferências, etc. Isto é precisamente a base desse grande legado e, de fato, nos sentimos orgulhosos.

Como tem sido o processo de formação de novos públicos dentro do Festival?

O festival propõe como super-objetivo o fortalecimento, formação e criação de novos públicos. A base para a sustentação da nossa arte reside justamente no trabalho que se possa fazer com as novas gerações. Por esse motivo, é imprescindível trabalhar com os adultos que são, em certa medida, de quem as crianças e os jovens dependem. Dentro do Festival geramos um componente de oficinas para professores, nos quais refletimos com eles sobre a apreciação estética e artística, ampliando sua visão sobre

a diversidade e importância da arte para a formação de seres humanos holísticos.

Tivemos experiências muito interessantes que produziram mudanças nos professores que participaram das oficinas, pois permitiram que eles se sensibilizassem e passassem a ter outra relação com as crianças. Esta abordagem de conhecimento da arte levou-nos a pensar que também temos que prestar atenção na relação direta que há entre os pais e mães de família e os professores, no vínculo com as crianças e os jovens.

Estamos convencidos de que a criação de um público familiar é a base e a sustentação da nossa atividade. Somente na medida em que este processo de formação de públicos seja gerado através da relação com os adultos acompanhantes, a família e os professores, o teatro poderá ter uma sustentabilidade no futuro.

Quais são as perspectivas que existem em nível de proposta estética e filosófica no Teatro para a Infância e a Juventude?

Vejo duas vertentes no teatro para a infância e a juventude: por um lado, o mundo da construção do personagem em que a criança e o jovem se conectam e se identificam com o universo arquetípico, com aqueles personagens bons e maus que, através do jogo e da luta, permitem que este público infantil e juvenil vá se estruturando dentro de seu espaço cotidiano e social.

Sem dúvida, esses personagens aparecem em nossa vida e o teatro nos permite ver estes vínculos num tempo curto e concreto. Não podemos descartar o mundo dos personagens e da construção de histórias porque há uma grande tradição e pesquisa e, principalmente, porque é parte do legado da tradição oral de nossos povos que nos faz ver que, efetivamente, estamos vivos.

Mas o outro teatro que surge a partir da ideia do ato performático nos permite não contar uma história, —história esta entendida sob o prisma da razão—, mas provocar histórias que despertem os sentidos, como as festas tradicionais nas quais, ao romper esse espaço cotidiano, você mergulha num espaço e tempo sagrados que não precisam ser entendidos mas sim vividos, compartilhados e sentidos.

O ato performático então, tem a ver com brincar, com ser você mesmo, dentro de sua própria vitalidade, com a informação, experiência e técnica que você tem para poder chegar a nos transportar e contagiar, podendo entrar neste ponto essencial que é o poder entrar no espaço do outro. Isso é o que o performer toca —o espaço do outro; e é lá que você provoca, quando entra na quimiosfera do espectador, que já não é mais espectador e se transforma em um atuante a mais do jogo performático.

Estamos interessados em abrir uma brecha para fomentar e investigar nos novos discursos e conceitos do teatro para crianças e jovens. Um teatro no qual já não seja tão





importante a história, no qual se apele aos sentidos e sentimentos. Lamentavelmente, nosso teatro ainda se apega muito à razão e à história; talvez haja muita pressão do meio adulto centrado, o qual quer que o teatro para crianças ensine e eduque, e o teatro não tem nada que ensinar. O teatro é um pretexto para o deleite, para encontrar outros mundos, outros universos, outras sensibilidades. Como fazedores de um teatro para a infância e a juventude, devemos nos arriscar a experimentar outras formas de nos comunicar. Acreditamos que, através das produções com artistas de fora, nos permitimos entabular diálogos diversos para que este trabalho também vá tomando outros rumos e se contamine com outros olhares. Isto pode ajudar a potencializar e clarificar nosso trabalho. Sem dúvida, o teatro não pode ficar estancado e, para que isto não aconteça, é necessário que possa desenvolver novas dinâmicas.

Em uma época tão individualista, que tende ao fracionamento grupal, o que tem acontecido com os grupos de teatro para a infância e a juventude no Equador?

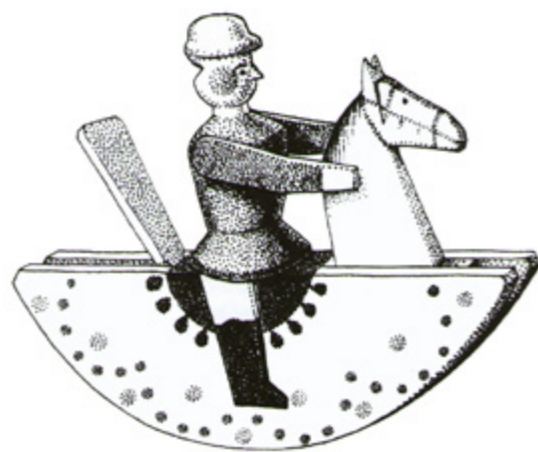
Quando você pertence a um grupo de teatro no sentido familiar da palavra, vai consolidando e gerando todo um universo simbólico, que surge no processo de interações entre os que fazem parte do grupo. Não apenas através de compartilhar o fato cênico, mas também o essencial: sua vida, sua filosofia, sua cotidianidade.

Isto é o que gera os universos simbólicos e é o que torna vital o trabalho do grupo. Lamentavelmente, por todas as condições e pela globalização do mundo, o teatro de grupo se está fraturando aqui no Equador: os grupos são muito reduzidos, de três ou quatro pessoas, de pares, etc.. Entretanto, e apesar de que essa dinâmica é mundial, surgem outras respostas, e o trabalho cooperativo é uma delas. A partir de uma visão de empatia de filosofias e interesses comuns, é possível potencializar trabalhos cênicos entre vários grupos. Isto, certamente, é uma resposta à dimensão individual dentro da dimensão cooperativa, e isso é muito bom. Se você tem uma ideia e eu posso contribuir com ela, um dia você fará a mesma coisa comigo.

No mundo andino isto é muito claro porque a reciprocidade é algo muito concreto; não é uma visão abstrata. Se você é recíproco com o outro, espera que o outro seja com você. É um trato que está feito de antemão, também é uma forma de ver o teatro, a partir de uma construção cooperativa. Começamos a nos ver a partir destes princípios filosóficos nos quais as concepções dos professores e dos alunos se rompem e há um trato muito mais horizontal. O reconhecimento de que o outro também é um professor com a capacidade de compartilhar seus saberes para poder trocar (fazer trocas) em um plano horizontal. Temos, no mundo ocidental, o hábito de endeusar as pessoas, de mitificar os outros. Entretanto, cada um se constrói a si mesmo e cada um está em seu processo e, em suma, vamos pegando elementos de todos lados para

construir algo novo.

Então é isso que é interessante, essa transmissão de saberes e essa possibilidade de compartilhar novas rotas de cooperativismo artístico cênico. Dentro do festival, justamente o que nos interessa é construir essa dinâmica de intercâmbio e esperamos que, no futuro, possamos canalizá-la da melhor maneira possível.



## Interview with Zaydum Choez.

Director, actor, oral narrator, project manager and cultural adviser, director of the “Guaguas de Maíz” International Theatre Festival for Children and Young People in Quito, Ecuador. Member of the Cactus Azul Performing Arts Foundation.

Interview conducted by Florencia Delgado (Ecuador, October 2014)

How did the “Guaguas de Maíz” Festival come into being, and how has it developed over the 10 years of its existence? What is your view of children’s theatre in Ecuador?

The Festival arose out of the need to create a space for reflection, discussion and dissemination of the activities of national groups that were producing theatre for children. The first three editions were national in character, and for the fourth we felt a great need to invite international guests, because we thought it was important to learn about the proposals and research being carried out in other parts of the world, especially Ibero America.

The Festival got off to a good start, because we had been awarded an international prize from the Inter-American Development Bank Cultural Centre for small-scale, local cultural projects. Under the banner of cultural democratization we went into northeast Quito, to eight parishes (municipalities) where no theatre had ever been performed before.

The artists put their plays on in local schools, and the majority were performed in improvised scenarios, like school playgrounds or halls. We thought this was one of the best ways to take the Festival forward and fulfil the goal of democratizing culture.

However, through experience we realized that perhaps children spaces (schools) were not the best environment for putting on the plays, as the space created was neither interesting nor meaningful for the artists, the audience or us Festival organizers. The problems posed by staging the plays in these spaces were: audiences that were too large for performances designed for a much lower capacity; unfavorable weather conditions such as too much sunlight, dust or cold; frustration among the theatre groups because they could not present their performances to best advantage; uncommitted teachers who lacked interest in the importance of arts as a vehicle for children’s comprehensive development.

So after the third National Meeting we decided to change and review the format, and we gradually began to use dedicated theatre spaces. In this way, going to the theatre and everything that can be provided by a space that is adequately prepared became an important process in the appreciation of performing arts, taking part in the human rituals of theatre going, the stalls, the lighting, the sound effects, the tickets, and so on, all this is very important because it not only dignifies the children as

spectators but it also dignifies the work of the artist, and so it produces true democratization on the basis of quality rather than quantity.

We know and understand that some shows are created specifically for performances in open, public spaces, and as such they must be provided with what is necessary for their development.

I should clarify that taking children to the theatre does not mean we have stopped reaching audiences that do not have access; rather, we give these particular audiences an opportunity to share a space and time with the world of theatre, comfortably, provided with all that is needed for good communication.

Is the Festival only for dissemination, or are any other activities also included?

We hold National Meetings of creators of performance arts for children. Later we extended this to performance arts for young people.

The idea came to us when we realized that there are more artistic performances for children than for young people. We discovered that in general we find it difficult to communicate with audiences of young people.

From the outset, the Festival always tried to generate a space for reflection and thought. We know that many groups, in fact, develop very good practical work, however we needed the Festival to include the construction of thought processes generated by the creators themselves, for two reasons: in order to build a theory of work for children and young people’s theatre, and in order for our work to be considered a major Art form, within the larger field of performing arts. We believe there is much to reflect on and investigate, and that creators of theatre for children and young people have a great responsibility to leave our legacy to future generations.

The “Guaguas de Maíz” International Festival for Children and Young People is constantly rethinking itself and we are constantly rewriting it, with the contributions of all of us who participate in and create the Festival. Now ASOESCENA (Ecuadorian Association of Professional Scenic Artists), national representative of ASSITEJ (International Association of Theatre for Children and Young People), has joined us bringing in the experience of people qualified in theatre systematization and research, which is tremendously important because it has already created a climate of continuous thought and reflection.

As organizers, we realize that the Festival stirs up enthusiasm among national and international creators. It is precisely on the interchange of knowledge, performances, workshops, exchanges, philosophies, presentations and so on that this great legacy is built, a fact that makes us feel very proud.

How have you gone about creating and educating new audiences within the Festival?



El Príncipe Feliz Compañía La Badufla - España

The overarching aim of the Festival is to strengthen, create and educate new audiences. The foundation that sustains our art is precisely the work that can be done with the next generations. Therefore it is essential to work with adults, on whom children and young people depend to a certain extent. Within the Festival we have included a component of workshops for teachers, where we reflect with them on esthetic and artistic appreciation, broadening their views on the diversity and importance of art for educating integral human beings.

We have had some very interesting experiences that have brought about changes in the teachers who participated in the workshops, as they have become more sensitive and aware and have developed a new relationship with the children. This focus on artistic knowledge has led us to think that we should also pay attention to the direct links with mothers, fathers and teachers when dealing with children and young people.

We are convinced that creating a family audience is the foundation and mainstay of our activities. The future sustainability of theatre will depend on the extent to which these audiences are created through relationships with accompanying adults, the family and teachers.

What esthetic and philosophical proposals exist in theatre for children and young people?

I see two facets in theatre for children and young people: on the one hand the world of character construction where the child or young person connects and identifies himself with the archetypal universe, with good and evil characters whose interplay and struggles allow these audiences of children and young people to structure themselves within their everyday social settings.

These characters definitely exist in our lives, and the theatre allows us to perceive their relationships in a short, concrete time. We cannot dismiss the world of characters and stories, because there is a great tradition and body of research and above all, because it is part of the legacy of the oral tradition of our people that makes us, effectively, perceive that we are alive.

But the other kind of theatre that arises from the idea of performance itself allows us not to tell a rationally understood story, but to elicit stories that awaken the senses, like traditional festivals in which breaking away from everyday settings submerges people in a sacred time and space that need not be understood but lived, shared and felt.

The performative act, then, has to do with playing, with being oneself, with one's own vitality, with all of one's information, experience and skill seeking to be moved and transported to a key place that lies within the space of the other. That is what the performer does, he touches the other person's space and enters the personal sphere of spectators, who cease to be spectators and become participants in the performance.

We are interested in encouraging and investigating new

discourses and concepts in theatre for children and young people; promoting a kind of theatre where the story is not so important, which appeals to the senses and evokes feelings. Unfortunately our theatre still clings to reason and storylines; perhaps there is a lot of pressure from the adult-centric environment which expects theatre for children to teach and educate, and theatre has nothing to teach. Theatre is a pretext for delight, for exploring other worlds, other universes, other sensibilities. As creators of theatre for children and young people we must take risks and try out other means of communication. We believe that through co-productions with artists from abroad, we can establish different dialogues so that this task can head in new directions and be cross-pollinated by new views. This can help potentiate and clarify our own work. Clearly theatre mustn't remain stagnated, and to avoid this it needs to develop new dynamics.

In such an individualistic era which tends to break up group cohesion, what has happened to theatre groups for children and young people in Ecuador?

When you belong to a theatre group in the ordinary sense of the word, you are consolidating and generating a whole symbolic universe that arises out of the interactions between the members of the group. This happens not only through sharing a performance, but also essential things, your life, your philosophy and your daily existence.

This is what generates symbolic universes, and it is this that makes group work essential. Unfortunately, because of the present conditions and globalization, group theatre is breaking down here in Ecuador; groups are very small in size, with only three or four people, or couples. However, in spite of this worldwide dynamic, other solutions are emerging; working cooperatively is one of them. Shared vision, empathy between philosophies and common interests can be the basis for performances put on cooperatively by a number of groups. This of course is a way of carrying on individual work within a cooperative framework, and it is very good. You can have an idea, and I can contribute to it, and one day you will do the same for me.

In the Andean world this is clearly possible because reciprocity is a fact of life rather than an abstract vision. If you reciprocate with someone else, you expect that they will do the same for you. It is a deal made in advance, and it is also a way of viewing theatre as a cooperative construction. We begin to see ourselves based on philosophical principles where the concept of teachers and pupils breaks down and relations are much more horizontal. This is on the understanding that the other person is also a teacher with the capacity to share their knowledge and take part in a horizontal exchange.

In the West we tend to deify and mythologize other people, but each individual is the result of their own construction and each one has their own process. We all take

elements from all over the place in order to build something new.

That is where the interest lies, in the transfer of knowledge and the possibility of sharing new forms of cooperative artistic performances. Within the Festival, indeed, we are interested in building this dynamic of interchange, and we hope that in future we will be ever more successful.



Finita "Un cuento bailado" Dirección Carolina Besuievsky - Uruguay

## Entrevista a Carolina Besuievsky (Uruguay)

Estuvimos con Carolina Besuievsky, bailarina y coreógrafa independiente uruguaya. Dentro de su amplia carrera como creadora y coreógrafa ha realizado dos composiciones dirigidas a público infantil: *Finita*, un cuento bailado y *Martín Tin Ton*, un cuento bailado. Durante este encuentro nos cuenta cómo fue su experiencia durante el proceso de composición y montaje de estos dos espectáculos.

Dentro de su vasta y larga trayectoria (desde 1983), podemos destacar que fue integrante del grupo *Conradanza* durante once años, continuando su carrera de forma independiente, centrando su trabajo en el estudio de la improvisación y composición espontánea como manifestación escénica, como metodología de creación, presentando sus trabajos como bailarina y creadora dentro y fuera del país.

Creó y co-dirigió *La Pista*, espacio de formación e investigación en el movimiento.

Actualmente es docente de la cátedra de danza en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático y en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, además de dictar talleres en forma independiente.

Fue ganadora del premio FECA 2012 del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, como reconocimiento a la trayectoria artística.

Entrevista Florencia Delgado

¿De dónde surge tu interés en comunicarte con el público infantil y por qué?

Empecé a hacer trabajos de creación para niños en el 2005. Mi motivación principal fue indagar en las posibilidades expresivas de la danza contemporánea en relación a una narrativa. En esos momentos me preguntaba acerca de la narrativa en la danza contemporánea.

Narrativa en el sentido de dramaturgia, cuál es la dramaturgia del cuerpo, cómo se puede producir y crear en danza teniendo en cuenta lo que se narra a partir de lo metafórico y abstracto de lo corporal. Como bailarines usamos determinadas lógicas cuando creamos desde lo corporal, según los diferentes focos de atención, creamos determinados universos a través del movimiento que nos llevan a un estado determinado y a una significación particular.

La elección de crear algo para un público infantil me planteó un desafío en torno a este tema.

Tuve que establecer un marco mucho más claro de trabajo, especificar edades, lenguajes, formas de comunicación y expresión adecuadas, y para eso necesité crear un equipo interdisciplinario de trabajo.

Otro punto es que había sido madre hacía poco, y pienso que eso fue un motivador importante. Empecé a cono-

cer otro tipo de sensibilidad, me abrí a todo un mundo de producción cultural infantil, comencé a ver películas, leer cuentos., estar más atenta...Conectarme con lo lúdico y fantástico de la creación siempre me fascinó.

Ví también que era un espacio poco investigado por la danza contemporánea en ese momento, así que decidí zambullirme en estos proyectos.

En ese momento me encontraba coordinando el espacio de danza *La Pista*, allí se acercó una artista plástica (Cecilia Morales) a dejar una muñeca y esa fue la primera inspiración desde donde surgió *Finita*, un cuento bailado, mi primer trabajo para niños. Cuando hice la segunda obra *Martín Tin Ton* también le puse un cuento bailado porque seguía con este interés de investigar en la narrativa, y para establecer una continuidad en el trabajo.

En estas dos producciones desde el principio armé un equipo de trabajo, conformado por bailarines, actores, dramaturgos, músicos, artistas plásticos y diseñadores. Trabajábamos cada uno desde su lugar pero con los mismos ejes, poniéndonos como desafío el conformar una propuesta específica para un público infantil donde la principal herramienta narrativa fuera el cuerpo y el movimiento. Los dos procesos de producción fueron diferentes, la experiencia de *Finita* nos abrió muchas puertas para plantear una segunda obra, *Martín Tin Ton*.

¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Dirigir el trabajo a un público específico como el infantil les trajo una forma diferente de crear y componer?

En mis dos trabajos, *Finita* que estrenamos en el 2006 y *Martín TinTon* en el 2008, trabajé de forma similar pero a la vez muy distinta. Con un equipo de gente, bailarines, actores, escenógrafos, músicos y dramaturgos.

En ambos partimos de la base de hacer simultáneamente la coreografía y el guión narrativo. Luego de varias reuniones que tuvimos con los dramaturgos, decidimos que a partir de esta muñeca, "Finita", íbamos a construir una historia. Entonces comenzamos a construir dos mundos, uno más cotidiano y otro más fantástico, en donde las lógicas se daban de otra forma, y empezamos a jugar con esa idea.

Probamos muchas cosas, de los ensayos a la escritura, de la escritura a los ensayos, tuvimos muchos niveles de búsqueda y exploración. Fuimos viendo también lo que funcionaba y lo que no, las ideas que a veces se tienen son muy lindas en teoría y luego en la práctica no se comprenden o no se pueden concretar.

El trabajar con este equipo tan diverso, fue difícil pero muy rico ya que pude ver que tenemos diferentes canales de creación. Hubo cosas que yo desde la danza quería lograr, desde un lenguaje más abstracto porque consideraba que la comunicación corporal bastaba para establecer la conexión con el niño, que no era necesaria la palabra y que nos podíamos comunicar en otros niveles más amplios. Los dramaturgos creían que no, que teníamos que plantear hechos muy concretos dejando todo

más explícito, yo no estaba tan preocupada con esto. Lo mismo nos planteamos desde la música, si utilizar elementos más conocidos o más abstractos, así que fue una búsqueda de todos, de cómo aunar lenguajes y estéticas. A partir de la experiencia con Finita nos dimos cuenta de muchos errores que tuvimos y pudimos ir analizando y trabajando para la segunda obra que hicimos, Martín-TinTon. A nivel artístico nos dimos cuenta de que no habíamos podido transmitir la historia que queríamos, que plástica, musical y visualmente funcionaba pero que la historia o el guión no se entendía. No usábamos la palabra en esa oportunidad.

Entonces decidimos que teníamos que ser más claros en la historia. A partir de un libro de imágenes, comenzó la idea de Martín Tin Ton, un niño que estaba en la casa de su tía, era un niño muy musical al que le gustaba construir mundos sonoros a partir de los diferentes personajes que encontraba. Al salir a hacer un mandado para su tía, terminaba haciendo una canción con las diferentes situaciones que se había cruzado.

Una voz en off apoyaba lo que sucedía en la escena, iba narrando la historia, había texto. También hubo más interacción con los niños.

El proceso de trabajo fue similar aunque con toda una experiencia anterior, le dimos más peso a la historia y al uso de la palabra. Esto, igual fue un punto de debate: cuándo era necesaria la palabra, cuánto puede comunicar un gesto o un movimiento.

El apoyo de la voz en off fue importante, funcionaba bien como continente, daba mayor libertad a lo corporal y a lo que sucedía en la escena.

¿Tiene la danza como lenguaje, desde la dramaturgia del cuerpo algo para decir a este público?

Esa pregunta fue uno de los motores básicos que me motivaron en este camino. Creo que el público infantil me ha enseñado mucho en ese sentido. Me planteo mi trabajo en danza desde la idea de que hay una lógica distinta a la racional o a la que estamos acostumbrados, que hay diferentes formas de registro de lo que hacemos y cómo lo hacemos. Esas lógicas en la infancia están mucho más presentes, la posibilidad de conectarse con la fantasía, la imaginación, lo no racional, el mundo de las metáforas, etc. Es decir un campo muy interesante, rico y a su vez desafiante para encontrar posibilidades de creación.

A partir de la experiencia de presentar las dos obras por muchas localidades del país y ver las reacciones de los diferentes públicos infantiles, percibí una tendencia a sacar conclusiones y significaciones concretas de parte de los niños, de lo que estaban viendo. Es decir que no observé eso de el dejar (como creo que es una visión más del adulto) que las cosas más abstractas se perciban con tranquilidad, sin entender mucho para que luego más adelante les cierre una significación.

En el público infantil hay una posibilidad de asociación desde lo corporal mucho más amplia e inmediata. Pienso

que sí, que hay una posibilidad y un potencial importante de comunicación. Hoy la danza va más allá del movimiento o figura que haces, implica toda una concepción escénica del espacio, de luz, de cómo y por qué haces lo que haces, un giro, un salto, un movimiento, se piensa no solamente en la forma si no en el tiempo, en la musicalidad, en el estado que genera. La danza contemporánea, más que otras artes, tiene esa flexibilidad de estar entre las distintas disciplinas y creo que hoy con las posibilidades digitales, los niños crean universos bien distintos a los que nosotros teníamos. Por ejemplo, las posibilidades de transformación de una cosa en otra en un segundo sin ninguna lógica aparente.

Creo que la danza contemporánea tiene esa perla, el estar trabajando a partir de herramientas que nos abren a esas otras lógicas. Y creo que hay mucho por investigar y hacer.

Con el tema de la palabra y el cuerpo, me fue más fácil cuando dejé de preocuparme tanto por esa pregunta, qué relación tienen. Cuando lo dirigí a público infantil me pareció que esa relación, ese canal eran buenos para explotar.

No quiero decir que haya que hacer cosas sólo desde lo que se cree que enseguida funciona. Hay todo un proceso, hay que educar más a ver y estar, no son inmediatos los procesos ni de los artistas ni del público. Sin embargo, siempre pienso en volver a esto de que las cosas claras y concretas posibilitan más libertad para poder entrar en este mundo fantástico, de percepción de una lógica no cerrada.

Lo musical también es algo a pensar en los trabajos para niños porque el silencio en las obras de niños es difícil y en la danza contemporánea estamos muy acostumbrados a darle una escucha a la sonoridad del cuerpo e investigar por ahí, entonces también es un punto a ver. Nosotros usamos en Martín Tin Ton canciones con letras que reafirmaban también lo que sucedía en la escena y lo corporal.

El trabajar con los dramaturgos y actores fue llevando a la construcción de un cuento, una historia donde todos los elementos, la música, el texto, la danza, la escenografía, tenían que ayudar a su comprensión. El humor también fue algo que estuvo presente y que los dramaturgos tuvieron interés en que apareciera en la narrativa.

Finita fue más desde lo corporal y Martín Tin Ton fue más el resultado de una sumatoria de mundos y lenguajes que se entrecruzaron. Entre todos esos mundos estuvimos viajando y buscando cómo comunicarnos con esta población específica.

¿Qué nos puede dar esta nueva generación a nosotros como artistas creadores, docentes, padres, adultos?

Es un gran desafío como artista ver dónde uno se coloca en estas nuevas generaciones, que van cambiando muy rápidamente apoyadas por todo el avance digital y tecnológico. Para todos es un gran cambio que nos pro-



Grupo MARKEUE - obra: La isla desconocida - España

pone una gran diversidad de universos de relación, y de comprensión tanto para los niños como para los adultos contemporáneos.

No podemos cegarnos a estas nuevas dinámicas que son diferentes a las de cuando nosotros éramos niños, ni mejores ni peores, si no otras. Se van generando muy diversas formas de vínculos y relaciones humanas. Es fascinante, aunque creo que el mundo infantil es frágil en ese sentido. Inclusive uno como adulto se va transformando, y subestima momentos de gran importancia del cotidiano, porque este mundo virtual es tan atrayente, tan seductor esto de la digitalización, de la imagen, que creo se va perdiendo el sentido de lo simple. Hay que seguir valorando ese estar en el mundo y también poder utilizar esas herramientas nuevas.

Actualmente me preocupa cómo los niños y adultos estamos yendo a unas velocidades increíbles sin movernos. Cómo llegamos a lugares, niveles, mundos, personas en otras partes, sin movernos de una silla. Entonces creo que la danza también se conecta con este lugar, es una dirección o disciplina de expresión y manifestación, de que también con el cuerpo se puede ir a otros mundos.

Estas nuevas generaciones nos dan un campo muy propicio para la creación por todo ese desarrollo de la posibilidad de incluir otras lógicas y conexiones, vinculando la imagen y el movimiento, practican constantemente estar en simultáneo en diferentes niveles de atención, es interesante entonces usar esto en la creación escénica.

Pero por otro lado los artistas tenemos que rescatar al cuerpo, como un lugar de fisicalidad, de estar presente, de entender cómo estamos hechos para crear y el crear surge desde el cuerpo. Poder tener herramientas para escuchar y profundizar en ese sentido.

Generar los espacios es necesario para dar otras opciones que no siempre son las comunes, lo que nos da el mercado, el consumo directo y fácil.

Es un desafío el poner otro tipo de ofertas para que también la demanda se vaya creando y esta comunicación a través del cuerpo sea más fluida.



## Entrevista a Carolina Besuievsky (Uruguai)

Estivemos con Carolina Besuievsky, bailarina e coreógrafa uruguia independiente. Dentro de sua ampla carreira como criadora e coreógrafa, realizou duas composições dirigidas ao público infantil: *Finita*, un cuento bailado e *Martín Tin Ton*, un cuento bailado. Durante este encontro ela nos conta como foi sua experiência durante o processo de composição e montagem destes dois espetáculos.

Dentro de sua vasta e ampla trajetória (desde 1983), podemos destacar que ela foi integrante do grupo *Contradanza* durante onze anos, continuando sua carreira de forma independente, concentrando seu trabalho no estudo da improvisação e composição espontânea como manifestação cênica e como metodologia de criação, apresentando seus trabalhos como bailarina e criadora dentro e fora do país.

Criou e co-dirigiu *La Pista*, espaço de formação e pesquisa no movimento.

Atualmente é docente da cátedra de dança na Escola Multidisciplinar de Arte Dramática e da Escola Nacional de Dança Contemporânea, além de oferecer oficinas de forma independente.

Foi ganhadora do prêmio FECA 2012 do Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, como reconhecimento pela sua trajetória artística.

Entrevistadora: Florencia Delgado

¿De onde e por que surgiu seu interesse em se comunicar com o público infantil?

Comecei criando trabalhos para crianças em 2005. Minha principal motivação foi pesquisar as possibilidades expressivas da dança contemporânea vinculada a uma narrativa. Naquele momento me perguntava sobre a narrativa na dança contemporânea.

Narrativa no sentido da dramaturgia. Qual é a dramaturgia do corpo? Como se pode produzir e criar na dança levando em conta a narrativa metafórica e abstrata do corpo? Como bailarinos, usamos determinadas lógicas quando criamos a partir do corpo; dependendo dos diferentes focos de atenção, criamos determinado universo através do movimento que nos leva a um determinado estado e a um significado particular.

A escolha de criar algo para um público infantil representava um desafio para mim em torno deste tema.

Tive que estabelecer um delineamento muito mais claro de trabalho, especificar idades, linguagens, formas de comunicação e expressão adequadas. Para que isso acontecesse, precisei criar uma equipe de trabalho interdisciplinar.

Outro dado é que tinha dado à luz fazia pouco tempo, e penso que isso foi algo muito motivador para mim. Comecei a conhecer outro tipo de sensibilidade, me abri

a um mundo de produção cultural infantil, comecei a assistir a filmes, ler contos, estar mais atenta... Sempre me fascinou conectar-me com a dimensão lúdica e fantasiosa da criação. Também vi que era um espaço pouco pesquisado pela dança contemporânea nesse momento, então eu decidi mergulhar nesses projetos.

Naquele momento, estava coordenando o espaço de dança *La Pista*, então se aproximou uma artista plástica (Cecilia Morales) e deixou uma boneca ali, essa foi a primeira inspiração de onde surgiu *Finita*, um conto bailado, meu primeiro trabalho para crianças. Quando fiz a segunda obra *Martín Tin Ton* também coloquei o subtítulo un cuento bailado, porque meu interesse de pesquisar na narrativa continuava e eu queria estabelecer uma continuidade no meu trabalho.

Desde o começo montei uma equipe de trabalho nestas duas produções, formada por bailarinos, atores, dramaturgos, músicos, artistas plásticos e desenhistas. Trabalhamos cada um no seu lugar, mas com o mesmo fio condutor, tendo como desafio delinear uma proposta específica para um público infantil na qual a principal ferramenta narrativa fosse o corpo e o movimento. Os dois processos de produção foram diferentes, a experiência de *Finita* nos abriu muitas portas para projetar uma segunda obra, *Martín Tin Ton*.

Como foi o processo criativo? Dirigir o trabalho a um público específico como o infantil lhes trouxe uma forma diferente de criar e compor?

Nos meus dois trabalhos, *Finita*, que estreamos em 2006, e *Martín Tin Ton*, em 2008, trabalhei de forma similar, mas, ao mesmo tempo, muito diferente; com uma equipe de pessoas, bailarinos, atores, cenógrafos, músicos e dramaturgos.

Em ambos os casos, partimos da base de fazer simultaneamente a coreografia e o roteiro narrativo. Depois de várias reuniões que tivemos com os dramaturgos, decidimos que a partir da boneca, *Finita*, íamos construir uma história. Então começamos a construir dois mundos, um mais cotidiano e o outro mais fantástico, onde as lógicas aconteciam de uma maneira diferente, e começamos a brincar com a ideia.

Experimentamos muitas coisas, dos ensaios à escritura, da escritura aos ensaios, tivemos muitos níveis de procura e exploração. Fomos vendo também o que dava certo e o que não dava, as ideias que às vezes aparecem, são muito lindas na teoria e depois na prática não são compreensíveis ou não podem ser realizadas.

O trabalho com esta equipe tão diversa foi difícil, mas muito enriquecedor, pois pude constatar que temos diferentes canais de criação.

Houve coisas que eu queria atingir a partir da dança, com uma linguagem mais abstrata, porque achava que a comunicação corporal bastava para estabelecer a conexão com as crianças, que não era necessária a palavra e que a gente podia se comunicar em outros níveis mais amplos.

Os dramaturgos achavam que não, que tínhamos que propor fatos muito concretos deixando tudo mais explícito; eu não estava muito preocupada com isso. A mesma coisa aconteceu com a música: utilizávamos elementos mais conhecidos ou mais abstratos? Por isso todos buscamos a melhor maneira de integrar linguagens e estéticas. A partir da experiência com *Finita*, nós percebemos que tivemos muitos erros e pudemos ir analisando e trabalhando para a segunda obra que fizemos, *Martín Tin Ton*. Artisticamente, nós percebemos que não havíamos conseguido transmitir a história que queríamos, que plástica, musical e visualmente funcionava mas que a história e o roteiro não era entendido. Não usávamos a palavra nessa ocasião.

Então decidimos que tínhamos que ser mais claros na história. A partir de um livro de imagens começou a ideia de *Martín Tin Ton*, um menino que estava na casa da sua tia, era um garoto muito musical que gostava de construir mundos sonoros a partir das diferentes personagens que ele encontrava. Ao ir fazer compras para sua tia, ele terminava fazendo uma canção com as diferentes situações que ele tinha encontrado. Uma voz em off apoiava o que acontecia na cena, ia narrando a história, havia um texto. Também houve mais interação com as crianças.

O processo de trabalho foi semelhante, embora com toda a experiência anterior lhe demos mais peso à história e ao uso da palavra. Isso também foi um ponto de debate: quando a palavra era necessária? Quanto um gesto ou um movimento podem comunicar?

O apoio da voz em off foi importante, funcionava bem como invólucro, dava maior liberdade ao movimento corporal e ao que acontecia na cena.

A dança como linguagem, do ponto de vista da dramaturgia do corpo, tem algo para dizer a este público?

Essa pergunta foi o que me motivou neste caminho. Acho que o público infantil me ensinou muito nesse sentido. Pondero meu trabalho na dança a partir da ideia de que há uma lógica diferente à racional ou à que estamos acostumados, que há diferentes formas de registrar o que fazemos e como o fazemos. Essa lógica está muito mais presente na infância, a possibilidade de ligar-se à fantasia, à imaginação, ao não racional, ao mundo das metáforas, etc. Ou seja, um campo muito interessante, rico e, ao mesmo tempo, desafiante para encontrar possibilidades de criação.

A partir da experiência de apresentar as duas obras por muitas cidades do país e ver a reação dos diferentes públicos infantis, percebi uma tendência por parte das crianças: a de tirar conclusões e significações concretas do que estavam vendo. Ou seja, não observei isso de deixar (acho que é uma visão mais do adulto) que as coisas mais abstratas sejam percebidas com calma, sem entender muito e, logo mais adiante, concluir um significado.

Há uma possibilidade de associação a partir da dimensão corporal muito mais ampla e imediata no público infantil. Penso que sim, que há uma possibilidade e um potencial importante de comunicação. Hoje a dança vai além do movimento ou figura que faz, envolve uma concepção cênica total do espaço, da luz, de como e por que se faz o que se faz, um giro, um salto, um movimento, não se pensa somente na forma mas no tempo, na musicalidade, no estado que gera. A dança contemporânea, muito mais que outras artes, tem essa flexibilidade de estar entre as diferentes disciplinas e penso que hoje, em um mundo digitalizado, as crianças criam universos bem diferentes dos do nosso tempo. Por exemplo, as possibilidades de transformação de uma coisa em outra coisa em um segundo, sem nenhuma lógica plausível.

Acho que a dança contemporânea tem essa perolazinha, a de estar trabalhando a partir de ferramentas que nos abrem outras lógicas. E acho que há muito para pesquisar e fazer.

Quanto à questão da palavra e do corpo, foi mais fácil para mim quando deixei de me preocupar tanto com essa pergunta: qual a relação que eles têm? Quando a direcionei ao público infantil, me pareceu que essa relação, esse canal, eram bons para explorar. Com isso não quero dizer que tenhamos que fazer coisas baseados em nossas crenças e depois ver se funcionam. Existe todo um processo, é necessário se educar mais a ver e estar, os processos não são imediatos, nem os dos artistas nem os do público. No entanto, sempre penso em voltar ao espaço das coisas claras e concretas, pois elas nos dão mais liberdade para poder entrar neste mundo fantástico de percepção de uma lógica inconclusa.

O musical também é algo a se pensar nos trabalhos para crianças, porque o silêncio nas obras infantis é difícil e na dança contemporânea estamos muito acostumados a escutar a sonoridade do corpo e pesquisar por aí, então também é um ponto a se levar em conta.

Nós usamos em *Martín Tin Ton* canções com letras que também reafirmavam o que acontecia na cena e no corpo. Trabalhar com dramaturgos e atores foi levando à construção de um conto, uma história onde todos os elementos, a música, o texto, a dança, o cenário, tinham que ajudar à compreensão. O humor foi algo que também esteve presente, e os dramaturgos tiveram interesse em que aparecesse na narrativa.

*Finita* foi mais corporal e *Martín Tin Ton* foi o resultado da soma de dois mundos e linguagens que se entrecruzaram. Entre todos esses mundos estivemos viajando e buscando como nos comunicar com esta população específica.

O que esta nova geração pode nos oferecer como artistas criadores, professores, pais, adultos?

Como artista é um grande desafio ver onde a gente se coloca nestas novas gerações que mudam com muita rapidez, apoiadas pelo avanço digital e tecnológico. Para

todos nós é uma grande mudança, e nos propõe uma vasta diversidade de universos de relação e de compreensão, tanto para as crianças quanto para os adultos contemporâneos.

Não podemos ficar cegos a estas dinâmicas novas que são diferentes das de quando éramos crianças, nem melhores nem piores, e sim, outras. Vão se gestando muitas formas diversas de vínculos e relações humanas. É fascinante! Embora ache que o mundo infantil é frágil nesse sentido. Inclusive a gente como adulto vai se transformando e subestimando momentos muito importantes do cotidiano, porque este mundo virtual é muito atraente. A digitalização, a imagem são tão sedutoras que acho que o senso de simplicidade vai se perdendo. É preciso continuar valorizando esse “estar no mundo” e também poder utilizar essas ferramentas novas.

Atualmente, me preocupa a velocidade vertiginosa com que crianças e adultos estamos andando, mas sem sair do lugar. Como chegamos a lugares, níveis, mundos, pessoas em outros pontos do planeta sem nos mexermos da cadeira. Então acho que a dança também se conecta com este lugar, é um caminho ou disciplina de expressão e manifestação, de que com o corpo também podemos ir a outros mundos. Estas novas gerações nos fornecem um campo muito propício para a criação por todo esse desenvolvimento da possibilidade de incluir outras lógicas e conexões ligando a imagem e o movimento, praticam constantemente estar simultaneamente em diferentes níveis de atenção, então é interessante usar isso na criação cênica.

Mas, por outro lado, nós artistas temos que resgatar o corpo como lugar de fisicalidade, de estar presente, de entender como estamos feitos para criar, e criar surge a partir do corpo. Poder ter ferramentas para escutar e aprofundar nesse sentido.

É necessário gerar os espaços para dar outras opções que não sempre são as mais comuns, as que nos dá o mercado, o consumo direto e fácil.

Propor outro tipo de ofertas é um desafio, a fim de que a demanda vá sendo criada, e esta comunicação através do corpo seja mais fluida.



*Finita* "Un cuento bailado" Dirección Carolina Besuevsky - Uruguay

## Interview with Carolina Besuievsky (Uruguay)

Carolina Besuievsky is an independent Uruguayan ballet dancer and choreographer. In the course of her long creative career she has composed two works for children's audiences: *Finita, un cuento bailado* (*Finita, a story in dance*) and *Martín Tin Ton, un cuento bailado* (*Martín Tin Ton, a story in dance*). In this interview she tells us of her experiences in the process of composing and staging these two performances.

Highlights of her long and varied career (since 1983) include 11 years as a member of the *Contradanza* group, after which she worked independently, focusing on the study of improvisation and spontaneous composition on stage as a creative methodology. She has presented her work, as a dancer and creative artist, in this country and abroad.

She was the founder and co-director of *La Pista*, a center for education and research on physical movement.

She currently teaches dance at *Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático* (Multidisciplinary School of Performing Arts) and at *Escuela Nacional de Danza Contemporánea* (National School of Contemporary Dance), as well as running independent workshops.

She won the 2012 FECCA award (Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística – Stimulus Fund for Artistic Training and Creation) from the Uruguayan Ministry of Education and Culture in recognition of her artistic achievement.

Interview conducted by Florencia Delgado

How and why did you become interested in communicating with children's audiences?

I started creating performances for children in 2005. My main motivation was to explore the expressive potential of contemporary dance in relation to a narrative. At that time I was exploring questions about narrative in contemporary dance.

I mean narrative in the sense of drama, the dramatic sense of the body, how it can be produced and created through dance, translating what is being narrated into metaphorical and abstract body language. As dancers we use a particular logic when we use the body in order to create; according to the different focuses of attention, we create certain universes through movement that lead us to a certain state of mind and a particular meaning.

Choosing to create artistic performances for children was a bit of a challenge for me in this regard.

I had to establish a much clearer work framework, specifying ages, languages, appropriate means of communication and expression, and to do this I had to gather an interdisciplinary team.

Another fact is that I had recently become a mother, and I think that was an important motivation. I began to experience another kind of sensitivity and I opened

myself to a whole world of cultural production aimed at children. I began to watch movies, read stories, be more alert and attentive. Being connected with playfulness and fantasy in the creative process has always fascinated me.

I also noted that contemporary dance had hardly explored this area at that time, so I decided to dive in with these projects.

At the time I was coordinating *La Pista*, a dance project, and a visual artist (Cecilia Morales) came by to leave one of her puppets; that was the first inspiration for *Finita, un cuento bailado* (*Finita, a story in dance*), which was my first piece for children. When I created my second piece, *Martín Tin Ton*, I also called it a story in dance because I was still interested in exploring narrative, as well as establishing continuity in my work.

For these two productions, from the outset I brought together a team made up of dancers, actors, dramatists, musicians, visual artists and designers. We each worked within our own specialty but around the same central concepts; our challenge was to create a specific project for a children's audience in which the principal narrative instrument was the body and movement. The production process was different for the two productions; the experience of *Finita* opened doors for us to present a second work, *Martín Tin Ton*.

What was the creative process like? Did producing a work for a specific audience, like children, require a different way of creating and composing?

In my two productions —*Finita* was premiered in 2006 and *Martín Tin Ton* in 2008— I worked in similar yet very different ways, with a team of people, dancers, actors, stage designers, musicians and dramatists.

In both we set out to plan the choreography and the narrative script simultaneously. After several meetings with the dramatists, we decided to build a story around the puppet, "*Finita*". So we began to create two worlds, one closer to real life and the other based more on fantasy, where logic was different; and we began to develop that idea.

We experimented a great deal, going from rehearsals to script-writing, from script-writing to rehearsals; we searched and explored on many levels. We gradually came to see what worked and what didn't; some ideas are very attractive in theory but cannot be understood or put into concrete form in practice.

Working with such a diverse team was difficult but at the same time very enriching, as I could see that we had different creative channels. There were some things I wanted to achieve through dance —using a more abstract language— because I thought that corporal communication was enough to establish a connection with children, that words were not necessary and that we could communicate on other, broader levels. The dramatists disagreed, they thought we needed to show very concrete events and make everything more explicit, while I was not so concer-

ned with this. The same thing happened with the music, we discussed whether to use better-known elements or more abstract ones, and so we all explored together how to unite our discourses and aesthetics.

Through our experience with *Finita* we realized a lot of our mistakes and we were able to continue our analysis and work for our second production, *Martín Tin Ton*. On the artistic level we realized that we had not managed to communicate the story we wanted to tell. *Finita* worked well on the visual, musical and artistic levels, but the story or script was not understood. In that production, we did not use words.

So we decided we had to tell the story more clearly. A picture book provided the idea for *Martín Tin Ton*, a boy who lived with his aunt and was very musical; he liked to create a world of sound based on the different individuals he met. He goes out to do an errand for his aunt and eventually creates a song out of the different situations he has experienced.

An offstage voice supported what was happening onstage, narrating the story, there was a text. There was also more interaction with the children.

The creative process was similar, although, because of our previous experience, we gave more weight to the story and to the use of words. However, this was still a debating point: when were words needed, how much could be communicated by gesture and movement?

The offstage voice was an important support, providing structure and freeing physical expression, as well as the action on stage.

Does dance as a language, as the drama of the body, have something to say to this audience?

This question was one of my basic motives to go down this path. I believe that audiences of children have taught me a great deal about this. My dance work is based on the idea that there is another logic, other than the rational or the logic we are used to, there are different registers to what we do and how we do it. In childhood this different logic is a much stronger presence: the opportunity to connect with fantasy, imagination, the non-rational, the world of metaphors, and so on. This is a very interesting, fruitful field, and at the same time it challenges us to identify creative possibilities.

As a result of presenting the two works in many locations nation-wide, and seeing the reactions of different audiences of children, I noted a tendency on the part of children to arrive at concrete conclusions and meanings from what they were watching. I mean, I did not observe the response —more adult, I think— of allowing more abstract things to be perceived calmly, without understanding too much, waiting for meaning to be revealed later on.

Among child spectators there is a much wider and more immediate possibility of association based on physical movement. Yes, I do think there is a great potential and

possibility for communication. Today dance goes beyond the movement or the figures executed, it involves an entire scenic conception of space, of lighting, of how and why you do what you do, a turn, a leap, a movement, one thinks not only about the form but also about timing, musicality, the state of mind it engenders. Contemporary dance, more than other forms of art, has that flexibility to stand between the different disciplines, and I think that today, with all the digital tools within their reach, children create universes that are quite different to those that we had. For example, the possibilities of things transforming into something else in a second, without any apparent logic.

I think the hidden pearl in contemporary dance is that it works with tools that open us up to these other logics. And I believe there is still much to explore and put into practice.

On the issue of words and the body, it was easier for me when I stopped worrying so much about the question of how they relate. Aiming at a children's audience I thought that relation, that channel, was a good one to exploit.

I don't mean to say that one should do things only on the basis of what one thinks will work immediately. There is a whole process to be engaged in, education is needed in watching and being present; neither the processes of the artists nor those of the audience are immediate. However, I always come back to the idea that when things are clear and concrete, they allow more freedom to enter into the world of fantasy and to perceive open-ended forms of logic.

The musical aspect also needs thinking about in works for children, because silence for these audiences is difficult, and in contemporary dance we are very accustomed to listening to the sonority of the body and to explore this angle; so this is something else to look at.

In *Martín Tin Ton* we used songs with lyrics that reaffirmed what was happening onstage and through physical expression.

Working with dramatists and actors led to the construction of a story, a narrative, where all the elements, music, text, dance and scenography had to work together to assist comprehension. Humor was also present, and the dramatists were interested in its appearance in the narrative.

*Finita* had more emphasis on physical expression and *Martín Tin Ton* was to a greater extent the sum of worlds and languages that interlinked. We journeyed through all these worlds, seeking ways of communicating with this specific audience.

What can the next generation offer us creative artists, teachers, parents and adults?

It is a great challenge as an artist to see how to relate to the new generations, who change so rapidly hand-in-hand with technological and digital advances. It is, for

all, a great change which poses a great diversity of universes, for both contemporary children and adults, to interrelate and comprehend.

We cannot remain blind to the new dynamics, which are different to what we knew as children —neither better nor worse, but different. Very different human connections and relationships are arising. It is fascinating, although I think that it makes the world of children particularly fragile. Even for adults, the world is being transformed, and we neglect moments of great importance in day-to-day life, because the virtual world is so attractive, and the digital world and the world of images are so seductive, that I think the sense of simplicity is being lost. One must continue to value being-in-the-world, as well as being able to use the new digital tools.

I am currently concerned about how children and adults travel at incredible speed without moving a muscle. We can reach places, levels, worlds, people in other places, without moving from a chair. So I believe that dance is also connected with this; it is a direction or a discipline of expression and a demonstration that we can reach different worlds with the body too.

The new generations are a fertile field for creatively developing the possibility of including alternative logics and connections, linking image and movement. They constantly practice paying attention simultaneously on different levels, and it is interesting to use this in the staging of performances.

But, on the other hand, artists need to restore the body as a place of physicality, of being present, of understanding how we are made for creativity, and that creativity starts with the body. We need tools and instruments to listen and explore further in this direction.

Spaces need to be generated to provide alternative options, different from the common currency provided by the market and easy direct consumption.

There is a challenge before us to offer another kind of supply in order to create the corresponding demand, so that this communication through the body



Finita " un cuento bailado" Dirección Carolina Besuievsky



[CUTDIJ.WORLDPRESS.COM](http://CUTDIJ.WORLDPRESS.COM)