

Eva Llergo Ojalvo

ellergo@ucjc.edu

Universidad Camilo José Cela – Universidad Nebrija

Ignacio Ceballos Viro

iceballos@ucjc.edu

Universidad Camilo José Cela

EL TEATRO PARA LA PRIMERÍSIMA INFANCIA EN ESPAÑA

THEATRE FOR EARLY YEARS IN SPAIN

(Recibido: 30 mayo 2019 / Received: 30th May 2019)

(Aceptado: 26 julio 2019 / Accepted: 26th July 2019)

Resumen

El presente estudio tiene como fin ofrecer un acercamiento al teatro para la primerísima infancia (también denominado "teatro para bebés") desarrollado en España desde comienzos del siglo XXI. Dada la escasez de investigaciones y publicaciones sobre el tema en el ámbito nacional, las conclusiones se extraerán a través de una triple vía: la lectura de revisiones teóricas sobre el teatro extranjero para la primera infancia sobre todo del ámbito anglosajón y francés; la entrevista a las principales compañías españolas que han realizado propuestas escénicas para estos espectadores; y el visionado y análisis de algunas de sus obras. Asimismo, se trazará una breve historia de la implantación de este tipo de espectáculos en España. La caracterización resultante del teatro español para la primerísima infancia se basa en los parámetros de experimentación, proximidad, poeticidad, lenguaje no verbal, condensación y especificidad temática. Dicha caracterización, aunque simplificadora, es indispensable para propiciar futuras investigaciones sobre una realidad cada vez más asentada en España y sobre sus beneficios para el desarrollo estético, cognitivo e integral de la primera infancia.

Palabras clave: teatro para la primera infancia, teatro para bebés, danza-teatro, España.

Abstract

The present paper aims to offer a first approach to the theater for the early years (also known as "theatre for babies") developed in Spain since the beginning of the 21st century. Due to the scarce research and publications on the subject at the national level, conclusions will be drawn through a threefold path. First, the review of theoretical literature on foreign theatre for early childhood, mainly written by English and French authors; secondly, we interviewed the main Spanish companies that have made scenic proposals for these audiences; and finally, our inquiry was completed by the viewing and analysis of some of their plays. Starting with a brief history of the implementation of this type of theatre in Spain, the resulting characterization of Spanish theatre for early years is organised in the following parameters: experimentation, proximity, poeticity, non-verbal language, condensation and thematic specificity. This characterization, although simplifying, is essential to promote future research on an increasing reality in Spain and on the many benefits for the aesthetic, cognitive and integral development of early childhood.

Key words: Theatre for the Early Years, Theatre for the Very Young, dance-theatre, Spain.

1. Introducción

Desde hace unos años, son visibles en la cartelera teatral infantil espectáculos destinados a público de corta (o muy corta) edad. Madres y padres reaccionan a veces con desconcierto ante la posibilidad de llevar sus hijos al teatro cuando aún son bebés, pero es palpable que estas propuestas van logrando una presencia cada vez mayor en programas y salas, y ya podemos afirmar que existe un público "ganado" que acude sin reparos.

El objetivo del presente artículo es realizar una definición del teatro para la primera infancia y una caracterización a partir del análisis de sus rasgos más frecuentes en compañías y obras de España.

A través de nuestra investigación, hemos intentado que se hicieran explícitos conocimientos experienciales tácitos sobre la práctica escénica con niños menores de 3 años, reconstruyendo con palabras las ideas que forman parte implícita (tal vez inconsciente o incluso in-corporada) de los artistas y compañías de este género. Así, podremos proporcionar una base teórica para la exploración, investigación y creación en el teatro para los más pequeños.

2. Autodefinition del teatro para la primera infancia

El teatro para la primera infancia no ha sido definido aún en España desde el ámbito académico; de hecho, ni siquiera tiene un nombre establecido por consenso: "teatro para la primera infancia", "teatro para bebés", "teatro para las primeras edades"¹... En cualquier caso, sí está bastante aceptada la categoría de edad 0-3 años como rango de edad dentro del conjunto del teatro para la primera infancia, tanto en la programación de festivales como en publicaciones académicas (Schneider, 2009: 9; Van de Water, 2012: 130-131). Por eso, en cuanto a la nomenclatura para esta franja 0-3, preferimos el término sugerido por Carlos Laredo² "teatro para la primerísima infancia", para distinguirlo del genérico "teatro para la primera infancia", que suele extenderse hasta los 6 años. Es, además, el más próximo conceptualmente a sus análogos en otros idiomas: *théâtre pour la petite enfance / les tous petits*, *teatro per la primissima infanzia*, *theatre for the early years*.

Las revistas dedicadas a la literatura y al teatro infantil en España apenas han publicado artículos sobre este tema, por lo que podemos decir que este género se ha definido solo a sí mismo mediante los años de actividad que las compañías han ido desarrollando. Son las propias obras las que, hasta ahora, nos han permitido conocerlo. Porque, de lo que no cabe duda, es de que el teatro para bebés ha irrumpido en los últimos años en la escena española, por medio de compañías y festivales, y paso a paso (pues ya anda) va conquistando su sector del público.

2.1. Contexto internacional

El teatro para la primerísima infancia ha crecido, podríamos decir, a pesar del recelo general. Las dificultades internas y externas que tienen estos profesionales son elevadas. No solo por tener que abrir un camino inexistente en lo tocante al sistema teatral (circuitos, festivales, salas que lo programen, crítica teatral, público), sino porque el mismo concepto de teatro para menores de 3 años ha sido inconcebible para muchas personas. Las primeras compañías dedicadas al teatro para los

1 En medicina y psicología se suele considerar que la primera infancia abarca hasta los 5 o 6 años, pero el término 'bebé' no se suele extender más allá de los 18 meses. Por su parte, este tipo de teatro suele ofrecerse en España a mayores de 6 meses pero menores de 3-4 años, por lo que la nomenclatura no se ajusta.

2 Director de La Casa Incierta, que, como detallaremos, es una de las principales compañías de teatro para este arco de edad.

más pequeños han tenido que armarse de mucha persuasión y argumentación con el fin de destruir la creencia sobre la incapacidad de los bebés para atender a las representaciones. Incluso sobre lo perjudiciales que las obras teatrales pueden ser para sus cerebros en desarrollo. En septiembre de 2010, una de las principales publicaciones sobre teatro en Estados Unidos se sorprendía de la existencia de teatro para niños de 6 meses, afirmando que antes de experimentar sus resultados lo hubiera creído imposible (Weinert-Kendt, 2010: 42).

El teatro para la primerísima infancia nació en Europa. Se suelen citar como hitos iniciales las obras *Exploding Punch & Judy* (1981), de la compañía Oily Cart (Reino Unido), recomendada a partir de 2 años³, y *L'oiseau serein* (1986), de Joëlle Rouland, realizada a partir de su residencia en la Ferme du Buisson, que abrió la escena hacia público de solo meses de edad. Los creadores anglosajones (incluyendo Estados Unidos, que se unió tarde a la aventura) suelen poner la mirada en el teatro que se gestó en Reino Unido y en los países escandinavos (Suecia y Dinamarca, fundamentalmente). En cambio, existen unos modelos del sur (que son los que, como veremos, influyen más en el contexto español) con compañías belgas, francesas e italianas, entre las que destaca la compañía La Baracca de Bolonia (Italia)⁴, Théâtre de la Guimbarde (Bélgica) y Théâtre Athenor (Francia).

En 2005 se funda Small Size, una red europea para la difusión de las artes escénicas para la primera infancia (0-6 años)⁵ que es financiada por el programa cultural de la Unión Europea. Las organizaciones impulsoras de la red fueron la citada compañía italiana La Baracca, la compañía belga Théâtre de la Guimbarde, la organización Teatro para la Infancia y la Juventud (Gledališče za otroke in mlade Ljubljana, GOML) de Eslovenia, y la asociación española Acción Educativa. Año a año, se han ido incorporando compañías y organizaciones artístico-educativas de otros países: Alemania, Austria, Dinamarca, Finlandia, Francia, Hungría, Irlanda, Polonia, Reino Unido, Rumanía y Suecia. Actualmente, forma parte de esta red también una compañía teatral española: Teatro Paraíso.

El mundo del teatro para la primera infancia se fortalece con la existencia de vínculos con la ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse)⁶ y con la ITYARN (International Theatre for Young Audiences Research Network)⁷. Amparado por ambas instituciones, en mayo de 2009 se celebró en Bolonia un Forum Internacional "Theatre for the Very Young", como parte del festival internacional "Visioni di Futuro, Visioni di Teatro", en el que podemos decir que se sentaron muchas de las bases teóricas que hoy alientan este tipo de creaciones escénicas para la franja de edad 0-3⁸.

2.2. Historia, festivales y compañías en España

En este contexto internacional, las compañías españolas de teatro infantil quisieron tomar parte de la evolución hacia públicos más jóvenes, si bien su actividad ha sido relativamente reciente.

3 Esta compañía empezará a crear obras para bebés de 6 meses a partir de 2002: http://www.oilycart.org.uk/about_us/timeline/

4 <https://www.testoniragazzi.it/> Desde 1995 operan en el Teatro Testoni Ragazzi de esa ciudad.

5 <https://www.smallsize.org/>

6 <http://www.assitej-international.org/es/>

7 <http://www.ityarn.org/>

8 Aunque no podemos olvidar iniciativas previas, como el encuentro internacional de 1989 "Il Teatro e il Nido", que tuvo lugar también en Bolonia, bajo el empuje de La Baracca.

La asociación Acción Educativa, como se ha expuesto, miembro fundador de la red europea Small Size, ha organizado desde la década de 1980 hasta 2017 unas Semanas Internacionales de Teatro para Niños⁹, bajo la organización del fallecido Carlos Herans, en cuya programación se fueron incorporando obras y compañías para el arco de público 0-3 años.

Por su parte, Carlos Laredo, como director del festival Teatralia de Madrid entre 1996 y 2005, trajo a España, a partir del año 2000, compañías internacionales con obras para bebés. Con ese impulso, y dentro de la compañía La Casa Incierta, Laredo estrena en 2003 en la sala Tribueña de Madrid la que posiblemente sea la primera obra de teatro para la primerísima infancia de una compañía española: *Pupila de agua*. Asimismo, en 2005 funda el Ciclo Rompiendo el Cascarón, a partir de la residencia de su compañía La Casa Incierta en el Teatro Fernán Gómez de Madrid (antes Centro Cultural de la Villa). Se trata de un festival teatral dirigido específicamente a espectáculos escénicos para bebés que, con la interrupción breve entre 2013 y 2015, es referente internacional.

Ese mismo año 2005 comienza además el ciclo El Més Petit de Tots en Sabadell. Es el año en que también el festival FETÉN de Gijón (Feria Europea de Artes Escénicas para Niños y Niñas) comienza a incluir en su programación la franja 1-3 años. Asimismo, el festival Te Veo de Zamora sacó a la calle también en 2005 el arco de edad 0-3. Así pues, en estos cinco primeros años del siglo XXI se gesta el teatro para la primerísima infancia en España, y 2005 es, seguramente, su eclosión.

En 2006, FETÉN comenzará además a otorgar premios al mejor espectáculo para primera infancia. Por su parte, el festival Teatralia comienza también en este año a programar a compañías españolas de teatro para los más pequeños, contribuyendo a consolidar el panorama.

A partir de entonces, el mapa de festivales y ciclos de teatro para la franja 0-3 no ha hecho sino crecer en España. En 2011 se inaugura El Desván - Ciclo El Calderón en Pañales, en el teatro Calderón de Valladolid. En 2013 comienza el ciclo Abecedaria, dentro del programa Enrédate de la Junta de Andalucía, que también programará para las primeras edades. En 2014 comienza el festival Yo Soy Bebé de Granada. 2015 vio el efímero (solo duró un año) festival Despertamos a las Artes, de A Coruña. Y 2016 hizo aparecer el TIF (Teatro para la Infancia y la Familia) de Granada, y el Festival Cucú de Zaragoza.

En la actualidad, son decenas las compañías escénicas españolas que incluyen en su repertorio obras para menores de 3 años. Sus obras se inscriben en diversos géneros mixtos, que van desde el teatro de actores hasta el teatro-concierto, pasando por obras de títeres, objetos y danza-teatro. Las provincias de Madrid y Barcelona son las que mayor número de compañías cobijan, si bien las provincias costeras y las andaluzas son también muy activas.

Las compañías más representativas por su papel en la historia y evolución del género, así como por el número de veces que han sido programadas en ciclos y festivales específicos, podrían reunirse en este listado alfabético: Arena en los Bolsillos (Granada), Caramuxo Teatro (A Coruña), Da.Te Danza (Granada), Eugenia Manzanera (Aldea del Fresno, Madrid), La Casa Incierta (Madrid), LaSal Teatro (Granada), Escena Miriñaque (Cantabria), Nana Danza (Sevilla), Petit Teatro (Málaga), Ponten Pie (Santa Coloma de Gramanet, Barcelona), Teatro Paraíso (Vitoria, Euskadi), Teloncillo (Valladolid), Tyl Tyl (Navalcarnero, Madrid), Ultramarinos de Lucas (Guadalajara), Zig Zag Danza (Gijón), etc. Realizar una descripción justa del mapa completo de las compañías y su peso específico en el panorama sería difícil, puesto que la breve historia del género hace complicado poseer una perspectiva amplia,

⁹ <http://accioneducativa-mrp.org/semanas-de-teatro/>

y existen muchas otras compañías con una o dos obras que seguramente merecerán ser también incluidas en esta nómina¹⁰.

3. Muestra de obras analizadas, entrevistas a compañías y metodología de análisis

Estas compañías, normalmente, montan espectáculos para todo tipo de edades dentro de la infancia. A veces estas obras se han clasificado para distintas franjas de edad; bien para hacerlas encajar en un apartado concreto de un festival o ciclo (1-4, 0-5, 2-6, etc.), o bien porque la propia puesta en escena ha ido transformando con el tiempo la percepción que se tenía de la edad que resulta más adecuada para el público. Así, dentro del conjunto de obras representadas para la infancia en los últimos años, en ocasiones resulta difícil discernir cuáles encajarían sin duda en la franja 0-3 años que hemos fijado en este estudio como novísima edad del público teatral.

Con el fin de categorizar objetivamente el teatro para la primerísima infancia en España, hemos seguido un criterio restrictivo, ciñéndonos a los espectáculos que sin duda alguna se han creado y ofrecido para menores de 3 años.

Hemos podido analizar detenidamente las grabaciones de los siguientes espectáculos de compañías españolas: *¡Qué brisa la risa!*, de Akántaros/María Escobar; *Pequeña Max y Afuera es un lugar*, de Arena en los Bolsillos; *Los pequeños naturalistas*, de Efecto Galatea; *Caracoles, Corpore Oh!* e *Historias con Candela* de Eugenia Manzanera; *Pa cama y ¡Grande! ¡Más grande!* de Katarsis Teatro; *Pupila de agua*, *Si tú no hubieras nacido* y *El circo incierto* de La Casa Incierta; *Screen Man*, de L'Home Dibuixat; *¿Cuándo?* de Ultramarinos de Lucas.

Asimismo, hemos podido analizar fragmentariamente las siguientes obras: *Río de Luna* (Da.Te Danza), *Kubik*¹¹ y *En el jardín* (Teatro Paraíso), *Pezes* (Ultramarinos de Lucas), *Aupapá* (Zig Zag Danza).

Para asegurar la fiabilidad y validez de las conclusiones de este trabajo, nuestra investigación va acorde con el planteamiento de "Grounded Theory" de Fletcher-Watson (2013), aplicado al estudio de espectáculos escénicos para niños. Así, en paralelo a la revisión de la bibliografía existente, se han utilizado como instrumentos de investigación la recopilación y visionado de representaciones teatrales (en directo o en grabación) y las entrevistas a expertos, en este caso actores y directores de compañías de teatro. El factor de la crítica teatral, que Fletcher-Watson considera necesario, no es muy viable en nuestro caso, pues la crítica es prácticamente inexistente en el ámbito en que nos movemos, y apenas existen más que reseñas asépticas de la programación de los festivales en revistas de ocio, o bien estudios más profundos y entrevistas publicadas, que preferimos considerar como bibliografía de partida¹².

Previamente a la fase de entrevista, se realizaron contactos informales y entrevistas semiestructuradas con profesionales del teatro que habían participado en funciones de teatro para bebés (entre ellos los posteriormente entrevistados Carlos Laredo y Eugenia Manzanera), con el fin de comprobar algunas hipótesis y asegurar la validez del instrumento de investigación.

La entrevista constó de 15 preguntas abiertas, y fue enviada por correo electrónico a las compañías más representativas del género durante el mes de julio de 2018 y (en una segunda

10 Hemos preparado un mapa de las compañías programadas en festivales con obras para la primerísima infancia, entre 2005 y 2019. Se puede consultar en el siguiente enlace: https://www.click2map.com/v2/iceballos/Companias_de_teatro_para_bebes

11 Es preciso notar que Kubik es la única obra en el panorama del teatro para la primerísima infancia en España, hasta donde sabemos, que ha recibido la atención de la investigación académica: Álvarez Uribe et alii (2015), y Camino Ortiz et alii (2015).

12 *El Pequeño Espectador* <https://elpequeno espectador.wordpress.com/>

fase) durante abril de 2019. No todas respondieron, de modo que se obtuvieron 7 respuestas de las siguientes personas: Ana Isabel Gallego y Ángel Sánchez (Teloncillo), Carlos Laredo (La Casa Incierta), Carolina Ramos (Katarsis Teatro), Eugenia Manzanera (Eugenia Manzanera), Miguel Quiroga (Zig Zag Danza), Omar Deza (Da.Te Danza) y la compañía Ultramarinos de Lucas. Teatro Paraíso respondió parcialmente a las preguntas, aportando documentos propios y dosieres con información relevante. En las preguntas de la entrevista se trataban de dilucidar los siguientes indicadores:

Indicador	Pregunta
Su acercamiento al teatro para bebés	1. ¿Qué os decidió a hacer teatro para bebés?
	2. ¿Qué referentes sobre teatro, y propuestas escénicas colindantes, habéis tenido dentro y fuera de España?
Su repertorio de teatro para bebés	3. ¿Cuándo empezásteis a hacer teatro para bebés?
	4. ¿Qué obras habéis realizado?
	5. ¿Para qué franja de edad?
	6. De este repertorio, ¿cuál creéis que, por sus características, es vuestra obra más representativa del género?
Caracterización del teatro para bebés	7. En estudios anteriores se han señalado algunas características sobre el teatro para bebés: <ul style="list-style-type: none"> – Una mayor experimentación en todas las dimensiones del montaje. – Ausencia de la separación con el público – Más poeticidad que narratividad – Más amplitud de lenguajes (sensorial, musical, corporal, audiovisual, en detrimento del verbal) – Mayor condensación simbólica – Duración breve – Temas de la realidad muy vinculados a las experiencias vitales de esas edades ¿Los consideráis adecuados? ¿Insuficientes? ¿Añadiríais algo más o matizaríais algo?
	8. A diferencia de los teatros para otras edades, parece como que tuviera que haber una justificación teórica desde el punto de vista psicológico (cognitivo y afectivo) para poder crear teatro para bebés. ¿Creéis que esto es así?
	9. ¿Qué tipo de preparación es necesaria para abordar el teatro para bebés?
	10. ¿Es necesario experimentar con público de estas edades para poder comprenderlo y ofrecer algo a la altura de sus necesidades?
	11. Definid vuestro teatro para bebés.
	12. ¿Qué límites de edad por arriba y por abajo propondríais? ¿Por qué?
	13. ¿Es necesario el teatro para los bebés? Desde vuestra experiencia, ¿qué les aporta?
Evolución del género	14. ¿En qué fase de desarrollo está el teatro para bebés? ¿Está naciendo o está en declive?
	15. ¿Cómo contempláis su integración con otras artes (danza, poesía, narración multimedia, etc.)?

Tabla 1. Estructura de la entrevista a compañías de teatro para bebés

4. Hacia una caracterización del teatro para la primerísima infancia

En el análisis decidimos manejar las variables que exponemos a continuación, la mayoría de las cuales quedaba reflejada en la bibliografía sobre el teatro para bebés español y europeo (es necesario mencionar aquí la excelente recopilación de Schneider, 2009, con trabajos de Gerd Taube, Carlos Herans, Gesche Wartemann, etc.). Los resultados de este análisis de las obras se han puesto en consonancia con los resultados de las entrevistas, permitiendo establecer la siguiente descripción del género, que dividimos en los que, en nuestra opinión, se manifiestan como principales rasgos: experimentalidad, proximidad, poeticidad, lenguaje no verbal, condensación y especificidad temática.

4.1. Experimentalidad

Al constatar a través de propuestas extranjeras que los bebés podían ser también espectadores, surge la necesidad de experimentar y buscar un lenguaje teatral específico. Para ello, colateralmente se inicia la investigación neuropsicológica para determinar cómo funciona la mente de un bebé (Fernández Alonso, 2014: 81) y adaptar los espectáculos a sus posibilidades. Muchas de las compañías cuentan con asesoramiento de pedagogos o especialistas en desarrollo infantil, que les señalan características de los niños de esta etapa, o bien construyen sus obras a partir de periodos de observación del comportamiento y juego infantil. La exploración, la aproximación científica y el testeo para acomodarse a las capacidades del público se consideran esenciales para que una obra de este tipo pueda funcionar (Fletcher-Watson et alii, 2014). Otra posibilidad que suele tener un largo recorrido exploratorio es la observación y análisis del juego dramático infantil, en un sentido similar a lo estudiado por Guss (2000: 273-299). Nada de esto ha de confundirse con que las obras posean un objetivo educativo explícito.

Uno de los aspectos más interesantes es la noción de que la percepción de los niños pequeños sobre una obra teatral va más allá de los límites temporales de la obra, y abarca todo el "evento" de ir al teatro, esperar, salir, comer por allí, etc. (Miles, 2018). Algunas compañías trasladan esta realidad a su propuesta escénica y los actores convierten en parte del espectáculo la recepción de los niños antes de comenzar la obra, y/o su despedida después¹³.

Sea como sea, parece aceptado que "with or without the formal research, artists in this field are remapping the boundaries of theatre, play and learning, with the collaboration of their eager young audiences" (Weinert-Kendt, 2010: 45)¹⁴.

En la entrevista realizada, Carolina Ramos (Katarsis Educación y Teatro), confirma el componente experimental de este tipo de trabajo, "porque se busca comunicar con espectadores que no han adquirido un código estándar de comunicación y no debemos esperar a una respuesta 'planeada' por su parte". Al contrario, Carlos Laredo (La Casa Incierta), prefiere aplicar esa distinción al plano de la calidad, no al de la edad, y afirma que

13 Ejemplo claro de esto son las actividades previstas para antes y después de la representación de *En el jardín* de Teatro Paraíso (2005), que programa un tiempo previo para "el primer contacto entre los intérpretes y los bebés. También entre éstos y el espacio teatral, las luces, etc.", y un tiempo posterior "al finalizar el tiempo de escucha, se posibilita a los bebés una exploración personal del espacio escénico y de los objetos utilizados. Es un juego en el que se suceden situaciones". Teatro Paraíso (2005).

14 "Con o sin investigación formal, los artistas de este campo están reconfigurando las fronteras entre teatro, juego y aprendizaje, con la colaboración de su entusiasta y joven público" (trad. nuestra).

no he sentido esta diferencia comparativa haciendo o viendo obras para otros públicos. En muchas obras para la primera infancia he visto muy poca experimentación y mucho intento de aplicar una receta, igual que en otras obras para otros públicos. A ese nivel, y por lo que yo entiendo me cuesta sacar una singularidad.

4.2. Proximidad

En estas obras es frecuente la ruptura de la cuarta pared. Se aumenta la interacción con el público y, por ello, sucede que se prescinde de la separación entre actor y espectadores que marca el escenario y el "patio de butacas" (el cual, dicho sea de paso, normalmente no tiene butacas, claro). Hay una intención clara de que las obras lleguen a los niños a través de los cinco sentidos, y este rasgo es compartido también en el contexto internacional (Drury y Fletcher-Watson, 2016). Así pues, la proximidad de este teatro no se materializa solo en la cercanía de los actores al público, sino también en la inclusión frecuente del sentido del tacto: los actores, además de tocar al público o dejarse tocar por él, ofrecen objetos de diferentes texturas para que el público interactúe con ellos. La proximidad también se alcanza mediante la mirada del actor respecto a su público y las reacciones de este, hasta el punto de que se atienden y se incorporan a la dramaturgia las respuestas físicas de los niños (Aristizabal Llorente, Lasarte Leonet, Camino Ortiz de Barrón & Zuazagoitia Rey-Baltar, 2013: 97)¹⁵.

En línea con esta característica, los públicos son reducidos en número y por lo tanto las salas son pequeñas. La Baracca, en Italia, sugiere en su web no más de 30-40 personas; otros estudios sobre teatro para bebés ofrecen una media de 8-12 niños en el público en una sala completa (Fletcher-Watson *et alii*, 2014).

Las compañías entrevistadas confirman nuestras intuiciones en relación a esta noción de "proximidad". No obstante, en algunos casos aportan interesantes apostillas. Carolina Ramos (Katarsis), matiza en cuanto a la separación de actor y público:

Es cierto que la cuarta pared se rompe desde el principio y se busca el contacto visual, incluso de otros sentidos (como el tacto), pero no lo caracterizaría como 'ausencia de separación', ya que sí se delimitan espacios (hay un espacio para el público y otro para los actores y hay un tiempo en el que el público debe estar atendiendo y otro tiempo en el que puede interaccionar).

En la misma línea se muestra Carlos Laredo: "En la mayoría de nuestras obras hay esa separación nítida y el público no entra en el espacio escénico durante la obra. No hay una cuarta pared, pero sí una separación". Ana Isabel Gallego y Ángel Sánchez (Teloncillo Teatro) proponen, en cuanto al uso del espacio escénico, que hay que

dejar muy clara la propuesta a los espectadores: si el espectáculo es musical quizá puedan moverse libremente por el espacio sugerido por los artistas, con el control de los mismos. Si

15 *Aupapá*, de Zig Zag Danza, es un ejemplo radical en esta proximidad: la actriz está en una caja de cristal y los bebés se tumban encima de ella o la observan desde diferentes ángulos e incluso tocan a través de los agujeros que la caja tiene en la parte frontal. También es significativa esta obra para entender la noción de contacto visual y sobre todo la del tacto: los niños pueden tocar a la actriz cuando ella saca las manos por los agujeros o tocar las telas de las que se compone la escena. Por último, el espectáculo también ejemplifica la noción de escucha de las reacciones del público, puesto que hay interacciones concretas con los espectadores (la actriz pone, a través del cristal, sus palmas sobre las palmas de los bebés y este contacto dura más o menos en función de sus reacciones).

el espectáculo es de observación y disfrute sin moverse del sitio. Son espectáculos donde las reglas deben fijarse claramente.

La bibliografía y las grabaciones de las obras consultadas del ámbito nórdico y atlántico (*BabyChill* de Starchatchers, *Oogly Boogly* de Dartnell&Morris, *Le jardin du possible* de Sicat) suelen reflejar la tendencia a convertir al público bebé en actor de la propia obra, permitiendo su interacción con los objetos del escenario libremente, incluso supeditando las acciones de los actores a sus decisiones (Fletcher-Watson, 2015; y Patel *et alii*, 2018). Tales ejemplos de participación tan activa son complicados de encontrar en España. Tal vez una de las experiencias más cercanas a ello es la de Antonio Catalano y Carlos Laredo, quienes realizaron su espectáculo *BOH!*, co-creándolo con bebés, niños, adolescentes y sus acompañantes adultos; fue estrenado el 1 de diciembre de 2018 en el Espacio Abierto de La Quinta de los Molinos (Madrid).

El propio Carlos Laredo (La Casa Incierta) explicó en la entrevista claramente su propuesta para algunos montajes para bebés:

Lo que se produce de forma bastante radical, y no de forma evidente, es que mientras que los adultos son muchas veces espectadores y rara vez el coro, la primera infancia es casi siempre coro y rara vez espectador. [...] La primera infancia es un coro prometeico que le ha robado en ese instante la luz del fuego a los dioses y se la entrega al que se suba al escenario para iniciar las artes teatrales, musicales o coreográficas. El coro es en su sentido etimológico el corazón, y es en el corazón mismo de la vibración que se les siente. La diferencia es más notable que la que redundaría en la distancia o en la cantidad de público.

De igual forma, Teatro Paraíso confirma en su respuesta a nuestra entrevista la especial cercanía, escucha e interacción que sostienen durante estos espectáculos el espectador y los actores:

Frente a una creación escénica, un niño puede levantarse, tener el deseo de pasear en el espacio de interpretación, ponerse a hablar, echarse a reír y a veces a llorar. Actuando a dos metros de ellos (como se suele hacer en las escuelas infantiles durante los procesos de creación y también con los espectáculos concluidos) los actores experimentan directamente las emociones de los niños [...].

4.3. Poeticidad

Observamos que es muy frecuente la elaboración de un lenguaje teatral distinto al que comúnmente se encuentra en las obras para niños y adultos. Para comenzar, la trama del teatro para la primerísima infancia suele estar basada en la acumulación de secuencias, y aunque todas ellas puedan tener su micro introducción, micro desarrollo y micro desenlace, no estamos ante el habitual desarrollo argumental narrativo con una estructura expandida a lo largo de toda la obra. De hecho, es cuestionable incluso que hasta los 24 meses los niños sean capaces de seguir y percibir la coherencia de una secuencialidad narrativa (Ildirar y Smith, 2018).

Estas secuencias propias del teatro para 0-3 años están frecuentemente basadas en reproducir pequeñas escenas donde se suscita la curiosidad del espectador (repetición de palabras, acciones, etc., cf. Taube, 2009: 24); y una vez satisfecha la expectación se pasa a la siguiente secuencia. Por otra parte, según Fernández Alonso (2014), los bebés no están armados con herramientas para comprender

las nociones de causa-efecto tan propias del lenguaje teatral. Su conocimiento y aprendizaje se basa en el juego, por eso muchas de las dinámicas presentadas en las secuencias teatrales se basan en él (toco algo y se cae, lo vuelvo a tocar y se cae, etc.). En toda esta redefinición del lenguaje teatral, cobra una importancia evidente la dimensión simbólica, por su concentración semántica que sí es captada por los bebés y que propicia las posibilidades plurisignificativas de la obra. Todas las lecturas de lo que sucede son válidas porque no hay respuestas cerradas y cada espectador comprende el símbolo a su manera. Se propone así la transmisión de un conocimiento más simbólico y subjetivo que declarativo, potenciando las posibilidades poéticas de estos espectáculos por encima de las narrativas. Por último, tampoco hay verdaderos personajes, entendidos a la manera del teatro tradicional. Taube (2009: 20) habla de *players* (jugadores), término que incide en la idea de juego del espectáculo, pero que tipifica a los personajes presentados porque el niño tan pequeño no es capaz de identificarse con ellos sino simplemente de verlos como una proyección de sí mismo; de modo que, cuanto más neutros, mejor. Herans (1990), previamente, también había usado de forma significativa los dos términos bimbres "actor/jugador" y "jugador/espectador".

Eugenia Manzanera, en nuestra entrevista, confirma como adecuada la caracterización propuesta y enfatiza, respecto al trabajo del actor en este teatro, la necesidad de escucha y penetración con el público de la primera infancia:

el actor o actriz tiene que escuchar no solo con sus oídos al público sino con todo su ser, respirar con él, mirarlo de verdad, es algo más que un intérprete, es agua que fluye, arrastra, acompaña, moja, juega, se adapta y envuelve. Acompaña y descubre todo al mismo tiempo que el auditorio. Verdad, mucha verdad sin imponer nada.

En la línea del especial trabajo que el actor asume en este tipo de espectáculos y la formación de un lenguaje teatral especial, Ana Isabel Gallego y Ángel Sánchez (Teloncillo Teatro) afirman en nuestra entrevista:

Mucha naturalidad y verdad en la expresión e interpretación. Espectáculos sin apenas afectación dramática, con mucha capacidad lúdica (de juego) sin caer en lo ñoño, fácil o simplón. Son espectáculos articulados a modo de un reloj donde todo funciona gracias a un ritmo y un tono predeterminado por lo que los tiempos son esenciales, el misterio: ¿qué va a pasar y cómo va a pasar?

En la misma línea, Teatro Paraíso aporta que

[...] poco a poco, los actores aprenden a relajarse, a estar menos tensos, a no tener miedo de las emociones de los niños. Se crea una comunicación no verbal. Los actores dicen con frecuencia que adquieren mucha más dignidad en la calidad de su interpretación trabajando para los más pequeños. Los niños los colocan frente a ellos mismos, les obligan a "ser" antes de hacer.

Por su parte, Carolina Ramos (Katarsis) apostilla que, aunque sí prevalece la poeticidad, no podría generalizarse una falta de narratividad puesto que

el cerebro infantil no busca una racionalización de la historia como lo hacemos al crecer. El bebé no se pregunta el porqué de lo que está pasando, sin embargo, emotivamente sí hay un viaje narrativo de principio-nudo-desenlace.

Por último, Carlos Laredo afirma en nuestra entrevista:

Tampoco estoy del todo de acuerdo. Si bien en nuestra compañía hemos buscado el lenguaje poético, también lo hacemos cuando trabajamos para adultos. Hay muchas obras para bebés que no consiguen salir de lo secuencial y de la narratividad. De nuevo, no es el género en sí mismo, sino que está relacionado con una forma específica de vivir el tiempo en los primeros meses de vida. Está relacionado con la inocencia con la que nace el ser humano en su acepción etimológica: es decir, aquel que no considera su salida del tiempo, aquel que no cree en su propia muerte, aquel que nace sabiéndose inmortal. Esa diferencia de cómo se habita el tiempo en la primera infancia influye a la hora de buscar un teatro que dialogue en el tiempo del *Kairos* o del *lón* griegos, mucho más que en la dimensión cronológica. Pero no se trata sólo de poesía como dimensión vertical y de narratividad como dimensión horizontal. El bebé, cuando nace rota sobre sí mismo. En realidad, los movimientos dramáticos de estas obras podrían tender hacia movimientos dramaturgicos en espiral, ya sea en horizontal, en vertical o en oblicuo. Así que no podemos confundir [una] característica del teatro en sí con la manera en que los bebés viven el tiempo.

4.4. Lenguajes no verbales

Aristizabal Llorente *et alii* (2013: 97) advierten el desplazamiento en estos espectáculos del lenguaje verbal en favor de otros lenguajes (sensorial, musical, corporal, audiovisual¹⁶). Puesto que el niño no está aún capacitado para entender todos los matices del lenguaje verbal, esos otros lenguajes le son mucho más descifrables. Precisamente por esta razón hay una amplia proporción de espectáculos de danza-teatro y de teatro-concierto¹⁷ para estas edades. En esta línea las palabras de Teatro Paraíso en su respuesta a nuestra entrevista refuerzan nuestras intuiciones sobre la práctica de otros lenguajes en este tipo de teatro:

Aunque los pequeños de uno a tres años son un auténtico público, contemplan el espectáculo de una manera diferente a nosotros, los adultos: lo observan con el cuerpo, con los sentidos, con el corazón. Se fijan intensamente en las imágenes, los sonidos, las canciones, los movimientos.

A pesar de este rasgo establecido desde la teoría, que se ratifica en la observación global de un corpus nutrido de obras para estas edades, la compañía Ultramarinos de Lucas nos recuerda en nuestra entrevista que

16 Ejemplos de la utilización de espectáculos multimedia con proyecciones audiovisuales para estas franjas de edad serían *ScreenMan* de El Teatre de L'Home dibuxat, o *En el jardín* de Teatro Paraíso, entre otros.

17 Entre los espectáculos programados en los festivales y ciclos que hemos podido analizar hemos encontrado funciones de *Aupa Leré*, percusión para bebés de Teatro Percumento, *Ploc, Ploc... Plik*, de Pasadas las 4, e incluso flamenco para bebés con *El árbol con alas*, de Anabel Veloso.

el lenguaje oral, verbal, también es importante; algunas palabras resuenan en su experiencia vital, otras son escuchadas por primera vez, relacionadas con imágenes, sonidos, objetos, materias, cuerpos, luces...

Carolina Ramos (Katarsis) matiza también el hecho de que el lenguaje verbal quede relegado en detrimento de otros lenguajes:

Es cierto que los espectáculos para la primera infancia tienden a no tener muchas palabras, pero eso no significa que es un 'detrimento'. El uso de varios códigos para comunicar debería pasar en el teatro siempre. El código verbal no es el único en la comunicación, pero como buscamos racionalizar todo, creemos que la comunicación sólo pasa verbalmente. Sin embargo, vemos cómo los bebés para aprender a comunicarse y entender el mundo que les rodea atienden a los 5 sentidos, siendo el código verbal lo último que aprenden y manifiestan.

Por su parte, Carlos Laredo trata de deconstruir esta caracterización, añadiendo aportaciones que, pese a su extensión, creemos conveniente reproducir aquí:

Esto es un estereotipo muy difícil de desarmar. Como si lo verbal no fuera sensitivo, musical, corporal, o audiovisual. Es una falacia de quienes han querido hacer del Verbo un poder divino o una herramienta de la razón. Esa separación del verbo prueba del profundo desconocimiento que tenemos del uso del lenguaje, y del lenguaje en la primera infancia. Es un estereotipo que llega a ser molesto cuando seguimos diciendo que los infantes son los que no saben hablar, como lo indica el origen de la palabra y que el teatro para ellos se debería caracterizar por la falta de lenguaje verbal. Es una aberración evolutiva y que va en contra del conocimiento actual sobre la capacidad temprana que tienen los niños de, por ejemplo, unos 9 meses de edad. Es una aberración desde el punto de vista de la necesidad urgente y perentoria que tienen los bebés de crear vínculos y uno de los fundamentales es a través del lenguaje verbal. Los idiomas que están en vías de desaparecer no son mantenidos por las universidades sino por las madres que cantan, cuentan y danzan las palabras para sus bebés.

Es más, finalmente Laredo se opone completamente a caracterizar con una etiqueta de "menos verbal" el teatro para la primerísima infancia:

Creo que, si el género teatro para bebés cristalizara o normalizara estas u otras como puntos de una receta, estaríamos cometiendo una injusticia más contra quienes tienen todas las aptitudes para recibir y transmitir uno o varios idiomas.

Otros investigadores como Ben Soussan (2005: 60), en el ámbito francés, opinan lo mismo: "Le texte du théâtre a ainsi une importance particulière pour cet enfant qui entre dans le langage en même temps que le langage entre en lui"¹⁸. Al tiempo que reconoce que buena parte de las creaciones escénicas actuales para pequeños apenas poseen texto, defiende su importancia:

18 "El texto del teatro tiene así una importancia particular para este niño que entra al lenguaje a la vez que el lenguaje está entrando en él" (trad. nuestra).

Les enfants aiment les mots, ceux qu'ils peuvent comprendre et ceux dont ils ignorent tout. Leur sonorité, leur rythme, leur musicalité, la richesse et la diversité de la langue. Les mots du théâtre et tous les mots d'ailleurs sont un peu comme de la chair, et les enfants ont avec eux un rapport très organique¹⁹.

Este aspecto, como decimos, no deja de ser una aspiración de muchas compañías, pero el campo del teatro para la primerísima infancia (según la evidencia del análisis de las obras) se está constituyendo dando a las palabras menos espacio que en el teatro para edades más mayores.

4.5. Condensación

Ya hemos hecho hincapié en la especial presencia de elementos simbólicos en el teatro para bebés que potencian y plurisignifican el contenido de estos espectáculos: se dice mucho con pocos medios. Esto implica que estos símbolos pueden ser decodificados de tantas maneras como espectadores haya en la sala. Esto sucede también en los espectáculos para adultos, pero en el caso del teatro para la primerísima infancia, resulta evidente que al potenciar otros lenguajes diferentes del verbal la condensación simbólica es aún más evidente y significativa. Sin embargo, todavía falta investigación que nos aclare más acerca del modo en que el público interpreta estos significados. De hecho, en el teatro infantil en general se da como plausible que los niños entiendan y asuman otros mensajes no pretendidos por los adultos (Omasta, 2011). Al mismo tiempo, la concentración también tiene una dimensión temporal. Los espectáculos destinados a bebés tienen un término medio de duración de 30 minutos.

En cuanto a la capacidad de comprender la condensación simbólica, Omar Deza (Da.Te Danza) nos confirma según su experiencia que "los bebés y las bebés son capaces de entender la abstracción del arte".

En relación a la condensación temporal, Carolina Ramos (Katarsis) añade que según su criterio el periodo de atención y concentración en este tipo de público es más breve:

En general en todas las generaciones ha ido disminuyendo. Hace 15 años por ejemplo incluso adultos podíamos ir al teatro y ver un espectáculo de 2 horas. Ahora, se nos hace 'pesado'. La comunicación ha ido evolucionando, acelerándose.

Miguel Quiroga (Zig Zag Danza) afirma a este respecto:

Desde nuestra perspectiva y experiencia creemos que el trabajo para los bebés debe ser activo, directo, cercano y adaptado a sus tiempos de atención que son breves, por lo que conectan y desconectan con la acción. Cualquier intento de plantear temáticas o narrativas se aleja de su nivel de comunicación que está más cerca de lo sensorial, lo instintivo y "lo animal.

Por su parte, Carlos Laredo, en cuanto a la condensación simbólica, aporta que:

19 "Los niños aman las palabras, las que pueden entender y las que no conocen. Su sonido, su ritmo, su musicalidad, la riqueza y la diversidad de la lengua. Las palabras del teatro y cualquier palabra son corpóreas, y los niños tienen una relación muy orgánica con ellas" (trad. nuestra).

Algunas obras sí y otras no, como en el resto de las artes escénicas. A la condensación simbólica habría que agregar la dilatación diabólica. Pero esto es otro elemento que daría para largo explicar. En cualquier caso, creo que no podemos confundir las aptitudes y potencias del público de los bebés y de la primera infancia (que tiene un acceso más directo al acervo simbólico de la humanidad), con lo que tratan de hacer los grupos de teatro, que muchas veces son más literales que simbólicos.

Y en relación a la condensación temporal de los espectáculos destinados a bebés, prosigue:

Hemos anclado duraciones breves por la incapacidad que tenemos los que nos dedicamos a ello de sostener la debida intensidad de relación durante más tiempo. Nuestras recientes investigaciones con pruebas galvánicas de la conductividad de la piel de los bebés en obras escénicas nos han demostrado que, lejos de perder la atención o que la atención se agote a los pocos minutos, es progresiva a medida que pasa la obra. Si fuéramos capaces de mantener la intensidad se podrían hacer obras para bebés de duración similar a las de los adultos. De todas maneras, es una característica que no sé si es relevante si no va relacionada con la intensidad. Es como una carrera de 100 metros o una maratón, ¿lo relevante es la duración o la velocidad que se puede mantener en relación a la distancia? Para muchos intérpretes con los que he trabajado les resultaba más intenso y les exigía más energía actuar durante 30 minutos para la primera infancia que una hora para adultos.

4.6. *Especificidad temática*

Herans (2009: 25-28) confirma que lo que se suele mostrar en escena en estas obras se origina a partir de la realidad que rodea a los niños: la familia, el entorno de la escuela, las relaciones con otros niños, el juego (simbólico, heurístico, etc.) como medio de descubrimiento del mundo. Por supuesto, en estas situaciones se puede fantasear, pero con las fronteras que marca la experiencia de los niños de 0 a 3 años.

En nuestra entrevista, la compañía Ultramarinos de Lucas recuerda que "las artes escénicas para la primera infancia deben trascender esa realidad para que sea otra cosa, vaya más allá de un juego". Carolina Ramos (Katarsis) apostilla que la selección de temas vinculados a la experiencia directa de los espectadores "es así en todas las edades. Si el espectáculo va dirigido a adolescentes, también es por la misma razón". En la misma dirección señala Carlos Laredo que

en las últimas 300 obras para adultos que he visto, por no decir todas las que he visto, no me siento capaz de mencionar una sola obra (ya fuera teatral, musical o coreográfica) que no estuviera vinculada a la realidad de las experiencias vitales de los adultos.

Esta característica, más allá de pensarla como una obviedad, no deja de ser significativa, pues lo cierto es que temas como el parto, la alimentación y la lactancia, el descubrimiento de los objetos, el rostro, el juego con trayectorias curvas y la rotación de los objetos, la exploración de los sonidos y texturas de los materiales que nos rodean, etc., no caracterizan el teatro para otras edades y sí está presente, como eje temático, en muchas obras para 0-3 años.

5. Conclusiones: diálogo y cierre

Así pues, podemos afirmar que, de forma general, las compañías entrevistadas reconocen como adecuados y suficientes los ítems planteados para la caracterización del teatro para la primerísima infancia. Sin embargo, la mayoría de ellas se permiten incorporar también algunos matices y, en ocasiones, también divergencias sobre todo en lo que respecta al uso mayor o menor de texto frente a otros lenguajes, la participación del público en el espectáculo o la selección temática.

Esto arroja al terreno de estudio algunas discrepancias entre lo observado e investigado desde el punto de vista académico y la percepción que los propios agentes tienen de su trabajo. Estas diferencias nacen, a nuestro juicio, de dos causas. Por un lado, de las ineludibles pretensiones de la labor académica por mostrar como realidad objetivable (toda caracterización lo es o pretende serlo) un fenómeno tan complejo como la creación artística y su recepción; ambas tan polivalentes como puede serlo la subjetividad de cada creador y cada espectador. Asumimos, pues, que nuestra caracterización siempre va a adolecer de cierta carga simplificadora y reduccionista; aunque también consideramos que solo con un primer acercamiento directo, claro y didáctico se podrán abordar estudios cada vez más complejos y ricos. Y, por otro lado, las divergencias también se producen del lado de los artistas: queríamos evidenciar la intención artística subyacente a los espectáculos para poder comprender mejor los detalles y mecanismos observables "desde fuera", y esto nos ha hecho comprobar que no siempre se cumplen las aspiraciones de las compañías, o que estas intenciones no son perceptibles por el público adulto.

Para finalizar, nos parece pertinente recordar que no existen hasta ahora clasificaciones en el ámbito del teatro para la primerísima infancia en España, aunque este estudio permite entrever la aparición de dos tendencias. Ben Soussan (2005: 56-58) sí hablaba, en el contexto francés, de dos tipos de teatro para la primerísima infancia. Existe, afirmaba, un teatro de emociones, sensorialidad, percepciones y vivencias afectivas, de experiencias e incluso de experimentación, con el objetivo de nutrir el bagaje emocional y sensorial de los bebés. Y, por otro lado, existe en menor medida un teatro "lacaniano", que no es protector hacia el bebé, sino que también le sacude, desde el nivel de su desarrollo psico-cognitivo; un teatro de la ausencia, dice Ben Soussan, de lenguaje y de pensamiento; un teatro que no tiene por qué ser útil ni facilitar sus aprendizajes, que no "sirve" para nada directamente pero que penetra en el misterio de la existencia y en la vida mental de los bebés. Es un teatro que parece alinearse más como "tragedia" que como "comedia", por explicarlo en términos clásicos.

Si esto es así, tras el análisis de nuestras entrevistas, las compañías españolas se inclinan hacia el primer tipo de teatro señalado por Soussan (sin descartar que puedan tomar también elementos del segundo); en este panorama La Casa Incierta, de forma destacada, configura una excepción alineándose hacia la segunda tipología. Hay un esfuerzo evidente en las compañías más importantes por situarse en el plano de la complejidad y permitir el paso a ese nivel profundo de la actividad mental del público; pero al mismo tiempo el éxito creciente de los espectáculos para 0-3 está propiciando la aparición de obras más centradas en lo exploratorio y en lo lúdico, o que al menos no parecen representar la existencia como un "drama"²⁰.

20 "Drama" es un término que se ha utilizado en alguna obra para bebés y niños pequeños. En el marco internacional suele ser repetidamente citada la obra *Babydrama*, de Ann-Sofie Bárány, como ejemplo de no edulcorar los conflictos por los que se puede pasar en la etapa de 0 a 3 años. Para esta obra, se contó con el asesoramiento de un psicoterapeuta (Fletcher-Watson *et alii*, 2014).

La intención última de nuestra investigación es la dignificación desde el ámbito académico del teatro para la primerísima infancia. Y es que la proliferación creciente de este teatro hace surgir el peligro de una mercantilización de la cultura para los más pequeños, como nos advierte Ben Soussan (2005: 48). La revisión de los espectáculos analizados y el contacto con las compañías que se han dedicado a ellos, nos confirman que estamos ante un teatro autorreflexivo, creativo, vivísimo, que sobre todo no busca la cretinización de los menores, sino que confía hasta el máximo en sus posibilidades cognitivas y sensitivas.

Así, las propias compañías, en nuestra entrevista, utilizaron una adjetivación muy coincidente a la hora de definir su teatro, en términos de arte y juego: "poético, musical, divertido y cuidado" (Teloncillo Teatro); "espectáculos con lenguajes contemporáneos, no infantilizados que sugestionen y abran la puerta a la libre interpretación" (Zig Zag Danza); "trabajamos más allá de las palabras (no excluyéndolas) [...] dirigiéndonos a un público que mira al mundo desde una perspectiva limpia, naïf, queremos descubrir sorpresas dentro de las acciones más cotidianas, haciendo que la vida resulte mágica desde lo sencillo" (Katarsis Teatro); "es un teatro que parte del juego de las posibilidades de la persona que está en el escenario vocal y corporalmente. Es una búsqueda de ritmos entre lo poético y lo clownesco" (Eugenia Manzanera); "[buscamos] esa dosis de arte, sensibilidad y composición artística que no se queda en la mera estética sino [que] intento ir al corazón, a la emoción del espectador" (Da. Te Danza); "una experiencia artística, un viaje que realizamos juntos de la mano, un juego que permite utilizar la capacidad de asombro" (Ultramarinos de Lucas).

Queremos cerrar este artículo con la definición íntegra que nos ofreció Carlos Laredo en la entrevista, sobre su propio teatro para bebés. Es, precisamente, un guiño a la preposición "para" que nos recuerda la enorme riqueza y complejidad que tiene el fenómeno objeto de nuestro estudio y que augura que el presente acercamiento no es más que el comienzo de un larguísimo y fecundo camino:

Teatro a los bebés, como un presente,

Teatro ante los bebés como un desafío.

Teatro bajo los bebés como respeto genético a los más viejos.

Teatro so (en el sentido de bajo o debajo de) los bebés como una forma de hacer nuevas constataciones, consideraciones, analogías y desideratas en el cielo estrellado durante las noches claras.

Teatro donde caben los bebés como en un coro.

Teatro con los bebés como acompañamiento sublime hacia las fuentes de la humanidad.

Teatro contra los bebés para que vuelen por sí mismos.

Teatro versus los bebés para interrogar donde no hay respuestas.

Teatro de los bebés como una inspiración para volver a respirar por primera vez.

Teatro desde los bebés como un viaje iniciático para los adultos que les acompañan.

Teatro en los bebés como un reconocimiento al origen de la tragedia y de la comedia en el primer cucú-tras.

Teatro entre los bebés como un ritual colectivo en el que muchos podemos respirar como uno solo.

Teatro hacia los bebés como una aventura artística hacia seres infinitos.

Teatro hasta los bebés como un signo de respeto a la delicadeza con la que se mueven en el espacio de las relaciones.

Teatro para los bebés como un embudo al revés, donde el juego se inventa por primera vez.

Teatro por los bebés para que se lo susurren a nuestros muertos, para que se lo dancen a sus abuelos y se lo canten a sus progenitores.

Teatro según los bebés como un estado de meditación o como si fuéramos extranjeros de este mundo.

Teatro sin los bebés como un espacio para poder evocar su presencia desde la ausencia.

Teatro sobre los bebés como una forma de contemplar de manera aguda que los bebés están hechos de las relaciones que tejen con las personas de su entorno e incluso con las que no están.

Teatro tras los bebés como una forma de aceptar que, en materia de juego (en inglés interpretar se dice *to play*, jugar, así como en francés), ellos son los maestros y guías.

Teatro durante los bebés como una forma de ver el mundo por primera vez (cosa siempre difícil al segundo ensayo de una misma escena).

Teatro mediante los bebés como medio para llenarnos de esa energía vital y de esa capacidad de vibración que nos conecte con el entusiasmo, el encantamiento y la maravilla de la vida.

Teatro vía los bebés como un camino para conectar de nuevo con las memorias ancestrales de la humanidad y su pasaje renovado por la tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ URÍA, A., TRESSERRAS ANGULO, A., ZELAIETA ANTA, E., y VIZCARRA MORALES, M^a T. (2015). Juego, teatro y educación infantil. La obra teatral "Kubik" y su valor pedagógico-artístico. *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria de Didáctica*, 33 (1), 143-161.
- ARISTIZABAL LLORENTE, P., LASARTE LEONET, G., CAMINO ORTIZ DE BARRÓN, I. y ZUAZAGOITIA REY-BALTAR, A. (2013). Las claves de la comunicación en el teatro para bebés. *Aula Abierta*, 41 (3), 91-100.
- BEN SOUSSAN, P. (2005). Théâtre jeune public : interdit aux moins de 3 ans? *Spirale*, 35, 43-61.
- CAMINO ORTIZ, I., ZELAIETA ANTA, E., ÁLVAREZ URÍA, A., y TRESSERRAS ANGULO, A. (2015). Un reto innovador en la formación del profesorado de Educación Infantil: la obra teatral *Kubik*. *Profesorado: Revista de Currículum y Formación del Profesorado*, 19 (2), 429-440.
- DRURY, R. C., and FLETCHER-WATSON, B. (2017). The Infant Audience: The Impact and Implications of Child Development Research on Performing Arts Practice for the Very Young. *Journal of Early Childhood Research*, 15 (3), 292-304.
- FERNÁNDEZ ALONSO, T. (2014). Teatro para la pequeña infancia. *Revista ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 150, 78-81.
- FLETCHER-WATSON, B. (2013). Towards a grounded dramaturgy: Using Grounded Theory to interrogate performance practices in theatre for early years. *Youth Theatre Journal*, 27 (2), 130-138.
- FLETCHER-WATSON, B., FLETCHER-WATSON, S., MCNAUGHTON, J., and BIRCH, A. (2014). From Cradle to Stage: How Early Years Performing Arts Experiences Are Tailored to the Developmental Capabilities of Babies and Toddlers. *Youth Theatre Journal*, 28 (2), 130-146.
- GUSS, F. G. (2000). Drama Performance in Children's Play-culture. The Possibilities and Significance of Form. Doctoral Thesis. Norwegian University of Science and Technology. Consultado el 30 de mayo de 2019, <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2468672>

- HERANS, C. (1990). El teatro: ¿un recurso cultural para la primera infancia? *Actas del Congreso Internacional de Educación Infantil (7-11 de noviembre de 1989)*, vol. 1, 135-140.
- _____ (2009). Why "Theatre for Early Years"? Memories and Highlights of Artistic Experiences. En Schneider, W. (Ed.). *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three* (pp. 25-28). Frankfurt: Peter Lang.
- ILDIRAR KIRBAS, S., and Smith, T. J. (2018). How Infants Perceive Animated Films. In Uhrig, M. (Ed.). *Emotion in Animated Films*. New York: Routledge.
- MILES, E. (2018). Bus Journeys, Sandwiches and Play: Young Children and the Theatre Event. *Ride: the Journal of Applied Theatre and Performance*, 23 (1), 20-39.
- OMASTA, M. (2011). Artist Intention and Audience Reception in Theatre for Young Audiences. *Youth Theatre Journal*, 21 (1), 32-50.
- SCHENEIDER, W. (2009). *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*. Frankfurt: Peter Lang.
- TAUBE, G. (2009). First Steps: Aesthetic Peculiarities of the "Theatre for Early Years". En Schneider, W. (Ed.). *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three* (pp. 15-24). Frankfurt: Peter Lang.
- TEATRO PARAÍSO (2005). Dossier de *En el Jardín*. Consultado el 30 de mayo de 2019, <https://www.observatoriodelainfancia.es/ficherosoia/documentos/1195_d_En_el_jardin.pdf
- VAN DE WATER, M. (2012). *Theatre, Youth and Culture: A Critical and Historical Exploration* (cap. 6: Theatre for the Very Young). New York: Palgrave Macmillan.
- WEINERT-KENDT, R. (2010). Baby Theatre Comes of Age: Plays for Children as Young as One? European Artists Lead the Way, but U.S. Companies Are Catching Up. *American Theatre*, 27 (7): 42-46.