

Rasgos del enfoque de derechos en la curaduría del Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia

Features of the rights approach in the curation of the National Catalog of Artistic and Cultural Proposals for Early Childhood

Mg. Diego Vargas Duhart¹

dfvargas@uc.cl

Resumen

El siguiente trabajo es una muestra del material recogido y ordenado por el *Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia*, realizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2023), que permite señalar y reconocer el año de surgimiento, la cantidad de creaciones originales, los medios de comunicación, lugar de ubicación y carácter del trabajo de algunas compañías dedicadas a la creación escénica para la primera infancia en Chile. El objetivo de este ejercicio es caracterizar el enfoque de derecho de las infancias a la participación de la vida cultural de la sociedad como uno de los rasgos específicos de la curaduría de esta publicación. La revisión de este objeto de estudio posibilitaría plantear que, después del surgimiento del teatro infantil a principios de siglo XX (Echeverría), la profesionalización en los finales de la década de 1950 (Martínez) y su renovación como mecanismo de evasión de la censura militar a partir de 1973 (Rodríguez), nos encontraríamos frente a una cuarta etapa en el desarrollo de las artes escénicas para audiencias transversales, la que correspondería al mencionado enfoque de derechos (Sepúlveda). Esta perspectiva es la que atravesaría la mirada curatorial del Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia y, por extensión, el trabajo de las compañías seleccionadas.

Palabras clave: infancias; teatro; curaduría; derechos; Chile

Abstract

The following work is a sample of the material collected and organized by the National Catalog of Artistic and Cultural Proposals for Early Childhood, carried out by the Ministry of Cultures, Arts and Heritage (2023), which allows to recognize the year of emergence, the number of original creations, the channels of communication, location and nature of the work of some companies dedicated to scenic creation for early childhood in Chile. The objective of this exercise is to characterize the approach of children's right to participate in the cultural life of society as one of the specific features of the curation of this publication. The review of this object of study would allow to propose that, after the

¹ Profesor de Lengua Castellana, Magíster en Literatura y actualmente alumno de Doctorado de la Universidad Católica de Chile. Coordinador y docente del Programa de Comunicación y Pensamiento, Universidad del Desarrollo. Director de La Cajita, compañía de mediación escénica para audiencias en crecimiento. Sus líneas de investigación se vinculan con didáctica, literatura infantil y juvenil, teatro chileno contemporáneo, arte e infancias.

emergence of children's theater at the beginning of the 20th century (Echeverría), the professionalization in the late 1950s (Martínez) and its renewal as a mechanism to evade military censorship in 1973 (Rodríguez), we would find ourselves facing a fourth stage in the development of the performing arts for transversal audiences, which would correspond to the aforementioned rights approach (Sepúlveda). This perspective is what crosses the curatorship of the National Catalog of Artistic and Cultural Proposals for Early Childhood and, by extension, the work of the selected companies.

Keywords: childhood; theater; curatorship; rights; Chile.

Recibido: 26/10/2023. Aceptado: 5/12/2023

En sus países o en sus regiones,
¿los niños tienen libertad de acceso
al teatro?, Asaya Fujita.

Introducción

El Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia (0 a 6 años) es una publicación del año 2023 del programa Acciona Jardines, al alero del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). Para elaborarlo, se convocó a una licitación que fue adjudicada a un equipo de investigación y diseño encabezado por Amnia Lab². El levantamiento de información se realizó entre diciembre de 2022 y marzo de 2023, a través de un muestreo de bola de nieve que se articuló en la difusión en redes sociales, bases de datos proporcionadas por el MINCAP y servicios de mensajería en grupos de interés, entre otros. Se recibieron doscientas treinta propuestas de todas las regiones del país, de las que se seleccionaron ochenta y dos, que se agruparon en cinco categorías: artes escénicas (33), música (9), artes visuales (5), narración y fomento lector (23) y espacios (12)³. Dentro de estos grupos, la información se estructura en orden alfabético e incluye una reseña y una imagen que describe a la compañía. Este texto multimodal se elaboró, principalmente, al cruzar tres entradas del formulario de postulación⁴: aquella que abordaba la misión-visión, la que indagaba sobre el por qué esa compañía centraba su trabajo en primera infancia y la que requería documentación y registros. Complementa la información la región de la compañía y las redes sociales que utilizan (imagen 1).



Imagen 1. Compañía Las Cabras, pág. 55. Obra: *Arjé, el comienzo del universo* (2021).

2 Junto con Teatro de Ocasión y Compañía Aranwa, Amnia Lab es una de las compañías iniciadoras del llamado teatro para primeras infancias en Chile. Estas compañías estrenaron respectivamente, entre octubre y noviembre de 2011 y sin conocerse entonces entre sí, *Una mañanita partí*, *En bañador* y *El jardín del origen*. Al mismo tiempo, cabe decir que quien suscribe este texto fue parte del equipo de investigación del catálogo a analizar y es integrante activo de una de las propuestas seleccionadas. Se asume, por lo tanto, que se produzca una suerte de efecto cortaziano, en el que el observador termina siendo observado y las conclusiones dicen más del sujeto emisor que del objeto de interés.

3 Los criterios de selección fueron consensuados entre Acciona Jardines y el equipo a cargo del levantamiento de información e incluyeron aspectos formales como pertenecer al territorio nacional, estar evidentemente enfocados en estas audiencias y adjuntar documentación que demostrará lo declarado en la postulación; y también aspectos conceptuales que referían a los motivos por los que se trabaja con primera infancia, presentar una visión no estereotipada sobre estas audiencias o cuáles eran los referentes nacionales e internacionales que inspiraban estas iniciativas. La revisión del material recibido se hizo de manera cruzada entre cuatro integrantes y la selección final contó con el visto bueno del equipo del MINCAP. En los casos de cercanía entre quien revisaba y la propuesta que postulaba, se solicitó cambio de revisor.

4 Para ser parte de la convocatoria se debía completar un formulario de treinta preguntas, que requería información cuantitativa, como año de formación o tipo de manifestación artística; y cualitativa, como las nociones sobre infancia de la compañía y las motivaciones para trabajar con estas audiencias.

Centrándome en la categoría artes escénicas, el propósito del siguiente trabajo es evidenciar el enfoque en el derecho de las infancias a la participación de la vida cultural de la sociedad como uno de los rasgos caracterizadores de la curaduría de esta publicación. Para esto, se observará el año de surgimiento, la cantidad de creaciones originales, los medios de comunicación, lugar de ubicación y carácter del trabajo de las compañías seleccionadas para este catálogo dedicadas a la creación escénica para la primera infancia en Chile. El interés por el objeto está dado porque, a partir de este ejercicio, se visibilizarán compañías, colectivos e iniciativas de artes escénicas que centran sus trabajos en aquellas audiencias comprendidas en el primer segmento de vida. Se concluirá que la curaduría de este documento reflejaría -después del surgimiento, la profesionalización y la renovación como mecanismos de evasión de la censura- una cuarta etapa en el desarrollo del teatro infantil, teatro familiar, teatro para audiencias transversales o teatro para audiencias en crecimiento⁵ en Chile, el así llamado teatro con enfoque de derechos.

Años de surgimiento, creaciones originales y comunicaciones

Una primera entrada que puede perfilar las artes escénicas a partir de la selección curatorial, tiene relación con los años en que las diferentes propuestas surgen. La Tabla 1 grafica la composición cronológica de las compañías⁶:

5 Para facilitar búsquedas futuras y filiaciones con antecedentes se usarán estos términos como sinónimos, aunque no aluden exactamente a los mismos imaginarios ni públicos. En otros espacios he planteado que una de las dificultades para acercarse a este tipo de teatro es la multiplicidad (y en algunos casos inestabilidad) de los términos usados. De hecho, es posible encontrar, entre otras, las siguientes nomenclaturas: teatro familiar, teatro para todo espectador, teatro infantil, teatro para niños, teatro para audiencias tempranas, teatro para primeras infancias, teatro para la niñez, teatro infantil y juvenil, teatro para los primeros años, teatro para los muy muy jóvenes, teatro del pañal, teatro para bebés, teatro para guaguas. De no ser indicado lo contrario o no establecerse algún matiz evidente, en este trabajo serán usados como sinónimos.

6 En todas las tablas de este trabajo la enumeración de las compañías se hizo en orden alfabético, de acuerdo a la organización utilizada en el mismo catálogo.

AÑO	COMPANÍA
1999	Compañía de Muñecos Marionautas
2001	Teatro en el Aire
2006	Indira Jiménez
2007	La Otra Zapatilla Teatro OANI Teatro
2008	Libertad y Esperanza
2009	Lakomby Teatro
2010	La Canalla Laburbujacirko!
2011	Amnia Lab Compañía Aranwa Teatro de Ocasión
2012	Kusisiña Aprender Feliz La Coraje Ñeque Teatral
2013	Circo del Sur Colectivo Escena Cuántica Los Fabulísticos
2014	Teatro Pichiche
2016	La Maleta Imaginaria Minutera FronteraSur
2017	La Poética Ilustrada Movimiento Continuo Teatro Atota
2018	ESG Creaciones Escénicas La Cajita
2019	Carolina Morales Catalejo Teatro de Sombras Kami Teatro Relato Imaginario
2020	Las Cabras Proyecto Atlas SeisPies

Tabla 1: año de surgimiento compañías escénicas seleccionadas.

Si se analiza esta información desde la dispersión por años (Gráfico 1), podría facilitarse la observación del tránsito diacrónico en la formación de las compañías:



Gráfico 1: dispersión por años de surgimiento y cantidad de propuestas.

Esta información da cuenta de los antecedentes de este tipo de teatro, al incorporar siete propuestas anteriores al 2011⁷, lo que refleja que se entiende la construcción de procesos culturales no como generación espontánea, hechos aislados o marginados del contexto que los produce, sino que como desarrollos y búsquedas teatrales que permiten pensar en estas audiencias y, eventualmente, repercutir en una programación segmentada. Si bien a partir de los años 2010 - 2011 comienza a usarse la nomenclatura “teatro para primeras infancias”, el surgimiento del mismo -desde la mirada curatorial- se entronca con filiaciones estéticas e históricas y las mismas vienen reflejadas en la publicación. Cabe destacar, además, que -a pesar de las dificultades y la precarización de las artes escénicas (Peña Muñoz)- doce compañías completan al menos una década de actividad constante.

A este recorrido se suman las iniciativas que han surgido más evidentemente desde el 2011 en adelante, que reflejan una focalización curatorial contemporánea a las artes escénicas para audiencias transversales y las infancias. Por ejemplo, la compañía Las Cabras, que busca “cómo romper con esa concepción errónea de que los niños y las niñas no pueden profundizar en ciertos temas” (51). Asimismo, La Cajita desarrolla “creaciones estéticamente estimulantes, que evoquen *lenguajes artísticos y teóricos contemporáneos* para las primeras infancias y sus acompañantes” (35, la cursiva es mía). Por su parte, Los Fabulísticos declaran que su “motivación es crear arte con opinión e historias que cuenten temáticas actuales” (55). Las citas hacen eco de nociones actualizadas sobre las infancias y la superación de ciertos estereotipos con respecto a qué deben y cómo deben ver las infancias. Esto repercute en decisiones escénicas que, dadas estas audiencias, probablemente hubieran sido impensadas hasta hace algunos años atrás, como el uso de lenguajes como la performance, la instalación o el *land art* (Indira Jiménez), la superación de personajes dicotómicos para dar paso a narrativas llenas de matices y que abren preguntas más que ofrecer respuestas (Compañía Aranwa, Amnia Lab), la aproximación a temas complejos como la muerte (Teatro de Ocasión), la pérdida (La Cajita), la crisis medioambiental (Carolina Morales) o el enfoque de géneros (La Maleta Imaginaria), por nombrar algunos. Esta contemporaneidad, inferida desde el análisis de los años de surgimiento de las propuestas seleccionadas, se configuraría como un primer rasgo de la curaduría del Catálogo.

7 Veáse pie de página N°1.

De forma complementaria, puede analizarse la cantidad de creaciones originales que presentan estas compañías⁸, como se aprecia en la Tabla 2:

CANTIDAD CREACIONES ORIGINALES	COMPAÑÍAS
8	Teatro en el Aire.
7	Amnia Lab, Compañía Aranwa, Lakomby Teatro, Los Fabulísticos.
6	ESG Creaciones Escénicas, Ñeque Teatral, Teatro de Ocasión.
5	Kusisiña Aprender Feliz, Libertad y Esperanza.
4	Laburbujacirko!, Minutera FronteraSur.
3	Carolina Morales, Catalejo Teatro de Sombras, Compañía de Muñecos Marionautas, Indira Jiménez, La Cajita, La Canalla, La Coraje, La Maleta Imaginaria, OANI Teatro, Teatro Pichiche.
2	La Otra Zapatilla Teatro, Movimiento Continuo, Relato Imaginario, Teatro Atota.
1	Circo del Sur, Colectivo Escena Cuántica, Kami Teatro, La Poética Ilustrada, Las Cabras, Proyecto Atlas, SeisPies.
TOTAL CREACIONES ORIGINALES	117

Tabla 2: Cantidad de creaciones originales por compañías.

Estadísticamente mirado, en veinte años hay un promedio anual de seis estrenos originales enfocados en estas audiencias. Por otra parte, no deja de llamar la atención que cuatro de las seis compañías de danza (La Poética Ilustrada, Las Cabras, Proyecto Atlas, SeisPies) tengan sólo una creación lo que indicaría que todavía es una disciplina en crecimiento y que probablemente tendrá un interesante tránsito, pero también una inestabilidad propia de compañías que están forjando su recorrido. Estas creaciones, también, pueden observarse a partir de los años de estrenos, como se aprecia en el Gráfico 2⁹:

⁸ Es importante aclarar que esta información no se refleja en la publicación del catálogo, sino que en el formulario de postulación.

⁹ Se han dejado fuera de este gráfico tres creaciones de compañía La Coraje, puesto que no se indicaron los años de estreno. Al mismo tiempo, se excluyó una creación del año 2023, puesto que al ser el año en curso la información es parcial.



Gráfico 2: dispersión por años de creaciones originales.

El gráfico anterior permite, al menos, tres reflexiones. La primera es que desde el año 2010 que se estrena al menos una creación original, lo que refuerza el hito de surgimiento del teatro para primeras infancias en Chile. Si bien las audiencias tempranas -incluso las primeras infancias- vienen pensadas desde antes, pareciera que la inserción semántica en el campo cultural permite un auge de estas manifestaciones, reflejado en la cantidad de producciones anuales revisadas. La segunda es que los años de pandemia (2019 y 2020) no fueron impedimento para que las compañías, apelando a otros lenguajes e imaginarios, continuaran con sus actividades creativas. La tercera dice relación con cierto auge de este tipo de teatro. Al contrastar esta información con lo que plantea la investigadora Claudia Rodríguez (2000), quien señala que uno de los periodos de mayor focalización hacia el teatro infantil en Chile corresponde a los años 1974 y 1976, periodo en el que se estrenan treinta y seis obras, podemos apreciar un auge del teatro enfocado en primerísimas audiencias. Si bien el contexto es muy distinto y el refugio de la censura teatral que permitió el teatro para audiencias tempranas explica este auge, si se comparan esas treinta y seis producciones con las cincuenta para primeras infancias estrenadas entre los años 2020 y 2022, es posible establecer un importante desarrollo de este tipo de teatro en los últimos años. Frente a estos datos, sería importante conocer la cantidad de producciones de teatro infantil creadas en este arco de tiempo y comparar de ese total cuál es el porcentaje al que corresponden estas cincuenta obras.

Desde el ámbito de las comunicaciones, el catálogo aporta luces con respecto al contacto de estas compañías con sus audiencias. La proliferación de redes sociales y el mundo digital parecieran configurarse como herramientas muy necesarias (casi ineludibles) en términos de difusión. En esta perspectiva, Instagram se instala como la red social más usada por las compañías: treinta de un total de treinta y tres declaran tenerla, lo que señala la penetración de esta plataforma en el mundo virtual. De estas, siete indican que es la única red social que usan, esto es, el veinte por ciento de las compañías sólo usa Instagram como canal con sus audiencias. Luego, Facebook aparece en veintidós compañías y muy lejos se utilizan otras como Youtube (tres), TikTok (dos), Twitter (una) y Vimeo (una). Diecinueve propuestas cuentan con sitio web, lo que se puede interpretar como un mayor grado de profesionalización dada la complejidad que significa su manejo y actualización permanente. Del mismo modo, un sitio web permite entregar más información y documentación del trabajo de las compañías, abriendo otras posibilidades de comunicación con públicos interesados en estos trabajos. Aplicaciones y redes como Snapchat, BeReal o LinkedIn ni siquiera se mencionan, lo que invita a la reflexión con respecto a las redes sociales que en el futuro usarán las audiencias a las que se dirigen estas propuestas. Del mismo modo, dado el veloz cambio de las tecnologías digitales, se supondría que las que están en boga hoy caerán en desuso, lo que implicará una inevitable adaptación permanente a la manera de comunicarse con los públicos.

Regiones y subgéneros

En cuanto a la composición regional, la publicación plantea un análisis que se desprende de la información graficada en la Tabla 3, en orden de norte a sur:

REGIÓN	NÚMERO	PROPUESTAS
VALPARAÍSO	7	Compañía de Muñecos Marionautas, Kuisisiña Aprender Feliz, La Coraje, Lakombi Teatro, Movimiento Continuo, OANI Teatro, Teatro Atota.
METROPOLITANA	14	Amnia Lab, Colectivo Escena Cuántica, Compañía Aranwa, ESG Creaciones Escénicas, La Cajita, La Poética Ilustrada, Laburbujacirko!, Las Cabras, Libertad y Esperanza, Los Fabulísticos, Proyecto Atlas, SeisPies, Teatro en el Aire, Teatro Pichiche.
BÍO BÍO	2	La Otra Zapatilla Teatro, Minutera FronteraSur.
ARAUCANÍA	3	Ñeque Teatral, Relato Imaginario, Teatro de Ocasión.
LOS RÍOS	2	Carolina Morales, Catalejo Teatro de Sombras.
LOS LAGOS	1	La Maleta Imaginaria.
MAGALLANES Y ANTÁRTICA	4	Circo del Sur, Indira Jiménez, Kami Teatro, La Canalla.

Tabla 3: distribución regional de compañías en la categoría artes escénicas.

Más allá de aspectos evidentes, como la concentración en las regiones de Valparaíso y Metropolitana y que se replica en todas las categorías, resalta la presencia de cuatro propuestas de Magallanes y la Antártica Chilena, a saber, Circo del Sur que se define como una compañía “de artes circenses con una fuerte vocación social” (19); Indira Jiménez que utiliza el formato instalación en el que combina artes visuales con teatro para ofrecer una propuesta inmersiva (29); Kami Teatro, compañía emergente que centra su trabajo en la técnica Lambe Lambe y La Canalla, compañía que surge el 2010 con un evidente vínculo territorial.

No obstante pertenecer a una región extrema, las cuatro propuestas dan cuenta de un campo escénico y cultural que ha abierto una mediación artística sostenida con la primera infancia y sus acompañantes en ese territorio. Lo anterior se refuerza con la diversidad de los lenguajes de estas compañías y, entonces, del interés local por sus propuestas. Por el contrario, las regiones del extremo norte no aparecen representadas. Si bien se recibieron dos postulaciones de Arica y Parinacota (Teatrugando y Cía Recre-o), una de Atacama (Compañía de Teatro Los Viajeros del Desierto) y dos de Tarapacá (Dragones del Norte y Boliche Teatro), ninguna de ellas fue seleccionada, principalmente, porque el trabajo que se apreciaba en la postulación era para todo público, pero no focalizado en primera infancia propiamente tal, uno de los principales filtros de la selección. Crítica, a su vez, pareciera la situación de la región de O’Higgins que resalta por la exigua o nula oferta

cultural para estas audiencias. Es una región, de hecho, de la que no se recibieron postulaciones en la categoría artes escénicas y que sólo se visibiliza en el catálogo con un espacio: el Museo Regional de Rancagua.

En esta distribución y descripción regional, aparecen seis compañías que incorporan miradas territoriales como motor creativo. La mencionada La Canalla trabaja desde “la recuperación de la memoria histórica y el patrimonio natural local de la Región de Magallanes y la Antártica Chilena” (37). Su creación *El Pequeño Mundo de Omora* (2018) se define como un “teatro de divulgación de ciencias sobre el mundo del micro bosque de líquenes y musgos presentes en *Cabo de Hornos*” (formulario de postulación, entrada 138, la cursiva es mía). La Otra Zapatilla Teatro, por su parte, se define como “una organización cultural que desde 2007 desarrolla su quehacer en el territorio local, llevando el teatro a la ciudad de Concepción y sus alrededores” (43). En el caso de Compañía Minutera FronteraSur ya desde el nombre apreciamos un signo claro con respecto al territorio. Su enfoque tiene un evidente componente de pertenencia local y viene definido como un teatro ambulante “de rescate y puesta en valor de la memoria emotiva de los *territorios intervenidos*, el reencuentro con la oralidad identitaria y los *referentes locales* como modelos a seguir por la comunidad” (57, las cursivas son mías). El territorio también surge desde la accesibilidad a las propuestas escénicas, como el caso de Lakomby que busca llevar “el teatro a lugares donde habitualmente no llega” (49). Refuerza lo anterior que trabajen con “temáticas que afectan la vida de los y las habitantes del territorio [con el] propósito [de] promover formas de inclusión y aportar a una mayor accesibilidad al teatro y la cultura en lugares descentralizados de las grandes ciudades” (49). Otro ejemplo es Movimiento Continuo que, a partir de una de sus creaciones, reflejará esta mirada: “*Fernandinis la colibrí* es un viaje mágico hacia una bella isla, inspirada en la especie endémica de la isla Robinson Crusoe” (59). El caso de Kusisiña Aprender Feliz funciona como un traslado territorial, puesto que si bien existe una propuesta marcada por la práctica de danza andina que asociamos a la zona norte del país, es un colectivo que funciona en la región de Valparaíso.

En estas compañías la vinculación con el territorio se transforma en un eje de creación. No está demás decir que todas ellas son de regiones y ninguna de las catorce propuestas de la Región Metropolitana menciona el componente territorial como una veta productiva, lo que pareciera advertir que en la capital esta preocupación pasaría a un segundo plano o, sencillamente, no es un tema que movilice las creaciones.

Junto a esta mirada, el catálogo permite un acercamiento a los subgéneros escénicos, esto es, a los distintos lenguajes que despliegan estas compañías y colectivos, tal como se aprecia en la Tabla 4:

SUBGÉNERO	CANTIDAD	PROPUESTAS
TEATRO	12	Amnia Lab, Compañía Aranwa, ESG Creaciones Escénicas, La Cajita, La Canalla, La Otra Zapatilla Teatro, Los Fabulísticos, Ñeque Teatral, Teatro Atota, Teatro de Ocasión, Teatro en el Aire, Teatro Pichiche.
DANZA	6	Kusisiña Aprender Feliz, La Poética Ilustrada, Las Cabras, Movimiento Continuo, Proyecto Atlas, SeisPies,
LAMBE LAMBE/TEATRO EN PEQUEÑO FORMATO	6	Colectivo Escena Cuántica, Kami Teatro, Lakombi Teatro, Minutera FronteraSur, OANI Teatro, Relato Imaginario.
TEATRO APLICADO	3	Carolina Morales, La Coraje, La Maleta Imaginaria.
ARTES CIRCENSES	3	Circo del Sur, Laburbujacirko!, Libertad y Esperanza.
TÍTERES/MARIONETAS	1	Compañía de Muñecos Marionautas.
TEATRO DE SOMBRAS	1	Catalejo Teatro de Sombras.
INSTALACIÓN	1	Indira Jiménez.

Tabla 4: clasificación por subgéneros en la categoría artes escénicas.

Al cruzar estos datos con la composición regional previamente analizada aparece información que arroja luces con respecto a la oferta escénica en distintas zonas del país. Las propuestas de teatro de la Región Metropolitana son siete, esto es, más de la mitad en este género (Amnia Lab, Compañía Aranwa, ESG Creaciones Escénicas, La Cajita, Los Fabulísticos, Teatro en el Aire y Teatro Pichiche). Completan esta subcategoría dos iniciativas de la Araucanía (Ñeque Teatral y Teatro de Ocasión), una de Valparaíso (Teatro Atota), una del Bío Bío (La Otra Zapatilla) y una de Magallanes (La Canalla). Se agudiza, en este caso, el centralismo de la oferta teatral en la región Metropolitana y la ausencia de una focalización de este tipo de teatro en la zona norte¹⁰. Desde esta misma perspectiva, aparecen seis compañías de danza, localizadas sólo en dos regiones, la Metropolitana (La Poética Ilustrada, Las Cabras, Proyecto Atlas y SeisPies) y la de Valparaíso (Kusisiña Aprender Feliz y Movimiento Continuo). Si bien se conoce el trabajo de otras compañías de danza para estas audiencias que no postularon al catálogo -como La Manada y La Enredadera- estas también corresponden, respectivamente, a las regiones Metropolitana y de Valparaíso, lo que reafirma la escasez de danza para primera infancia en más zonas del país.

Otro aspecto que llama la atención es la importante presencia del teatro Lambe Lambe¹¹, que viene representado con seis propuestas igualando a la cantidad de compañías de danza. Si se considera que es un tipo de expresión escénica que surge en Brasil hace poco más de treinta años, no deja de ser significativa su representación en el catálogo. Al observar la dispersión por regiones del Lambe Lambe, se aprecia que hay dos propuestas de Valparaíso (Lakombi y OANI Teatro), una de la región Metropolitana (Colectivo Escena Cuántica), una del Bío Bío (Minutera FronteraSur) y una de Magallanes (Kami Teatro). Es probablemente la única arista de esta publicación que quiebra con la preponderancia de

10 Al respecto es necesario precisar que en la región de Coquimbo se organiza el Festival de Artes Escénicas para Infancias Galumping, con la curaduría de Fundación Círculo Remolino, iniciativa seleccionada en la categoría espacios para este catálogo. En sus seis ediciones ha facilitado el vínculo entre compañías de la misma región de Coquimbo, Valparaíso y Metropolitana y ha visibilizado iniciativas para audiencias en crecimiento. Junto a las tres versiones del discontinuado Festival de Ocasión organizado por Teatro de Ocasión, constituye una iniciativa única en su tipo, pero aun así se aprecia que las zonas del norte más extremo del país están ausentes de esta muestra.

11 Teatro en pequeño formato de duración breve realizado en cajas adaptadas que, por lo general, se presenta para un espectador al que se le suele facilitar audífonos.

la región Metropolitana, lo que puede atribuirse a dos motivos. Por una parte, el formato reducido pareciera facilitar el desarrollo y experimentación de este género, puesto que la producción escénica viene acotada a un dispositivo transportable y relativamente fácil de adaptar a diversos espacios no convencionales. Por otra, el trabajo constante que ha realizado desde hace más de dos décadas OANI Teatro (por las siglas Objeto Artístico No Identificado) en la búsqueda creativa en distintos lenguajes escénicos, como la performance y el mismo Lambe Lambe, ha popularizado este género. OANI es un proyecto encabezado por Camila Landón, que ha producido al menos diez creaciones originales en este formato, en las que destacan las trilogías *Valparaíso (Amores de puerto, Día de volantín y El perro Barbarito)* y *Mis derechos (¿Qué te gusta?, ¿De dónde soy? y ¿Qué encontró Manuel?* La importancia y profesionalización del Lambe Lambe de esta compañía es tal que los ha llevado a presentar sus trabajos en Brasil y Nueva Zelanda, por mencionar dos países.

Además, OANI está a cargo de la organización y curatoría del Festi Lambe Valparaíso con siete ediciones a la fecha y el consiguiente intercambio entre compañías nacionales y extranjeras que ha generado desde el año 2014. Al encomiable trabajo de OANI en la utilización y difusión del Lambe Lambe, se suman Colectivo Escena Cuántica, que busca “ampliar las fronteras teatrales hacia la cuántica, la alteración de la percepción espacio temporal con artilugios del teatro de títeres, utilizando el teatro Lambe Lambe como plataforma de investigación” (21), reflejando la adaptabilidad de este formato y la posibilidad de incorporar la cuántica como material creativo. En la misma región aparece el trabajo de la mencionada Lakomby que, adaptando un automóvil tipo Combi como un teatrino Lambe Lambe, ha posibilitado el acceso a espacios y audiencias no convencionales.

Desde esta perspectiva, también destaca el mecanismo creado por Kami Teatro al construir una carpa que permite que la visualización de la propuesta sea para seis espectadores (ver imagen 4). En palabras de la propia compañía:

[a]l darnos cuenta de que cuando presentábamos un espectáculo unipersonal para la primera infancia las niñas y los niños debían esperar mucho tiempo y al final perdían el interés en la obra, decidimos hacer una propuesta simultánea para seis personas, pero con la misma lógica del teatro Lambe Lambe, que incluye mirar por un agujero, usar audífonos y vivir esta inmersión en el espectáculo (31).

Así, se mantienen las características de este tipo de teatro pero aumenta la cantidad de espectadores que puede apreciar la propuesta de manera conjunta (ver Imagen 2). A la accesibilidad que se apreciaba en Lakomby, se añade la simultaneidad de la visualización de la propuesta, lo que refleja las amplias posibilidades que otorga el formato Lambe Lambe y que explicaría, como se mencionó, su rápida difusión en Chile. Completan esta categoría los trabajos de Minutera FonteraSur, también Lambe Lambe, pero con la característica de que sus presentaciones duran un minuto. Finalmente, se incorpora Relato Imaginario que usa el teatro en pequeño formato, el que podríamos considerar hermanado con las propuestas recientemente observadas y de ahí la inclusión en esta subcategoría. Lo anterior podría explicar que el teatro en pequeño formato tenga presencia en más regiones que la danza, por ejemplo, un género histórica y culturalmente mucho más desarrollado. Si bien no fueron parte de la postulación del catálogo, probablemente el surgimiento de la Red Lambe Norte que agrupa propuestas de Arica, Iquique, La Serena, Coquimbo, Ovalle y Salamanca tenga mucha relación con el trabajo de profesionalización y difusión de este género que ha impulsado OANI Teatro.



Imagen 2. Teatro Lambe Lambe para seis espectadores de Kami Teatro, pág. 30.

El teatro aplicado también aparece representado con tres propuestas, a saber, Carolina Morales, La Coraje y La Maleta Imaginaria. La publicación en 2021 del libro *Teatro aplicado en educación* (García-Huidobro et al), probablemente sea la mejor muestra del desarrollo que ha tenido esta manifestación los últimos quince años. Los programas en teatro aplicado y pedagogía teatral que imparten distintas universidades como la Universidad Católica, sin duda, también han aportado en la sistematización de esta disciplina, por lo que era esperable que en un catastro para primera infancia aparecieran manifestaciones con este enfoque y otras afines. El más evidente, aunque no único, es el de teatro aplicado en educación, como en el caso de La Coraje que busca “potenciar el teatro en el ámbito educativo a través de diversos formatos y generar dispositivos escénico-pedagógicos” (39). Otro tanto ocurre con La Maleta Imaginaria, compañía que a través de “la pedagogía teatral, busca que las niñas y los niños aprendan de manera significativa sobre diversos temas en relación a la autoestima, el autocuidado, el reconocimiento de las emociones, el cuidado del medio ambiente, el fomento lector, la perspectiva de género, entre otros” (41), evidenciando la preocupación pedagógica que adquieren las artes escénicas en estos casos. Carolina Morales, por su parte, trabaja el teatro aplicado en salud, toda vez que “[u]no de los objetivos transversales de su trabajo es el vínculo entre arte y salud, especialmente del desarrollo psicomotriz a través del arte”. Agrega que “la experimentación artística [...] proporciona la preparación motriz necesaria para el aprendizaje en otras áreas tales como las socioemocionales, las matemáticas y la lectoescritura” (15). En este mismo ámbito, pero en artes circenses destaca el dúo clown Libertad y Esperanza, que es un proyecto que lleva a cabo “la realización de intervenciones clowns hospitalarias en áreas de pediatría, con el propósito de mejorar la calidad de vida de niños y niñas asistidos en el hospital” (53). Lo interesante en artes circenses es que, junto con la mencionada Libertad y Esperanza, las otras dos propuestas también incorporan elementos del teatro aplicado en sus creaciones. Laburbujacirko!, por ejemplo, se sirve de este lenguaje para que “los niños y las niñas puedan experimentar nuevas formas de aprendizaje que les sean significativas para su desarrollo intelectual y emocional” (47). En la misma línea, Circo del Sur utiliza “el circo como una herramienta de desarrollo personal con niños, niñas y jóvenes en sus dimensiones físicas, propiciando el desarrollo de destrezas y dimensiones mentales: tolerancia a la frustración, cooperación, autoaprendizaje, expresión y autorrealización” (19). Que las tres propuestas

de artes circenses seleccionadas se vinculen con el teatro aplicado, habla de la ductilidad de este lenguaje y que sus posibilidades interdisciplinarias le permiten desarrollarse en, como se ha visto, contextos de salud y de educación. Sumadas las propuestas de teatro aplicado en educación con las de artes circenses se totalizan seis, lo que las iguala en número a la subcategorías danza y Lambe Lambe.

Completan esta panorámica tres propuestas, una de marionetas (Compañía de Muñecos Marionautas), una de teatro de sombras (Catalejo Teatro de Sombras) y una de instalaciones (Indira Jiménez). Ninguna de ellas pertenece a la región Metropolitana, sino que se localizan, respectivamente, en Valparaíso, Los Ríos y Magallanes, lo que permitiría plantear que tal vez la misma descentralización territorial impacta en la experimentación formal, otorgando más variedad de propuestas en regiones que en Santiago.

Enfoque de derechos

En cuanto a disposiciones estético-ideológicas que emergen, parece relevante acercarse a dos constantes en las descripciones de las compañías que, si bien hablan del propio trabajo, también aportan nociones en cuanto a la curaduría y a los ejes conceptuales que articularon la mirada en la selección de propuestas. El primero es lo que María Sepúlveda (2018) ha denominado como artes escénicas con enfoque de derechos, que entiende este tipo de teatro como

una opción consciente, un acto político y social que implica la mayor de las resistencias, en tanto existe una urgencia en la consideración ciudadana de los niños, niñas y jóvenes en Chile, al hacer teatro para ellos, en un escenario muchas veces adverso (10).

Esta mirada alude al derecho a la participación en la vida cultural y artística de la sociedad expresada en el artículo 31.2 de la Convención de los Derechos de los Niños¹² y, desde esta perspectiva, se entiende que al menos diez compañías lo expliciten. Es el caso de Teatro de Ocasión que se define como una compañía con “una visión política e ideológica clara en cuanto a la relevancia y profundidad que implica la creación escénica para este segmento” (73)¹³. Desde la misma concepción, aparece La Poética Ilustrada quienes buscan “que desde temprana edad tengan la posibilidad de presenciar un montaje de teatro hecho especialmente para ellas” (45). El enfoque de derechos viene explicitado en Kuisiña Aprender Feliz junto a otras demandas actuales, puesto que llevan adelante su “trabajo con perspectiva de género, enfoque de derechos y de manera multicultural” (33). Con muy pocas variaciones, se repite este leit motiv en las compañías seleccionadas, como Libertad y Esperanza que articula sus espectáculos de clown de manera que “los niños y las niñas puedan participar, reflexionar y expresar sus emociones, pensamientos e ideas, considerándolos siempre sujetos de derechos” (53, la cursiva es mía). El término destacado también se aprecia en Teatro Atota, que construye “espacios para experimentar, crear y reflexionar, desde la visión de ellos y ellas como sujetos de derecho y participantes activos en su rol como ciudadanos” (71, la cursiva es mía). De esta forma, se fomenta la participación activa

12 [l]os Estados miembros respetarán y promoverán el derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística y propiciarán oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento” (art. 31.2)

13 No solo en Chile, puesto que esta opción del derecho de las niñas al teatro se ha configurado como una marca registrada en compañías, colectivos, teóricas e investigadores que abordan las artes escénicas para primera infancia. En Francia, por ejemplo, país en que la creadora Catherine Dasté ha encabezado estas investigaciones, sucede algo similar: “[e]stoy convencida de la importancia primordial de la iniciación de los niños en el arte, y en particular al arte del teatro, que necesita de una política específica de conquista de los públicos jóvenes facilitando a todos el acceso al teatro” (12).

en la comunidad a través de las artes escénicas. Lo anterior se expresa, también, en Proyecto Atlas, que “pretende garantizar la participación y el acceso de la infancia temprana a las artes vivas” (65). Minutera FronteraSur, por su parte, aboga por “el derecho de acceso irrestricto a la cultura para cualquier ciudadano o ciudadana”. Lo anterior es lo que lleva a OANI Teatro, una de las compañías con más experiencia de la selección, a trabajar para primera infancia porque “es un público que no tiene oferta cultural y artística especialmente dedicada a ellos” (63), posibilitando la concreción de ese derecho. Es el mismo acceso que se destacó de La Otra Zapatilla Teatro, que busca “potenciar el acceso democrático las artes y la cultura” (43). No de manera tan explícita, la propuesta de Las Cabras busca crear “una experiencia que valida a los niños y las niñas, sus saberes y reflexiones” (51). Finalmente, ESG Creaciones Escénicas pretende “a través de las artes escénicas para las niñas [...] proteger el desarrollo integral y relacional de las futuras comunidades” (27).

Si más del treinta por ciento de las propuestas seleccionadas en la categoría artes escénicas referencian el enfoque de derecho como mecanismo creativo, creo que es un dato que posibilita la lectura con respecto a un a curaduría que ve en las infancias no solo un segmento de audiencia a la que ofertar un producto cultural, sino que un compromiso socio-estético que estas compañías intentan encarnar, con las consecuencias que ello implica. Algunas de estas se reflejarían en los aforos, puesto que trabajar con públicos reducidos -generalmente no más de cincuenta, sesenta espectadores- es un acto que va en contra del mercantilismo, en un claro gesto de “pelear los aforos máximos por un propósito: mantener la comunicación con las audiencias, puesto que si se pierde la comunicación también pierde sentido la experiencia” (Seve, 2021), quebrando, asimismo, con la lógica de mercado, de la taquilla, las entradas vendidas y la cantidad de público como sinónimo de éxito.

También, el abandono de la primacía del lenguaje verbal para dar paso a códigos expresivos distintos, destacando la sensorialidad como mecanismo de comunicación. Como Marionautas que declaran que su “espectáculo tiene mucho de sensorial” (25), sobre todo con la visión y el tacto. ESG Creaciones Escénicas, por su parte, centra su trabajo en primera infancia “con el fin de potenciar la sensibilidad” (27). Teatro Pichiche también refleja lo anterior al declarar que “el ejercicio de la teatralidad permite comunicar, asombrar y *entrar en estados sensibles* que permiten incentivar la imaginación y el completo desarrollo del ser” (77, la cursiva es mía). Algunas compañías, como La Cajita, se refieren derechamente a su trabajo como “experiencias sensoriales” (33), por sobre otras nomenclaturas como obras o montajes. Algo similar ocurre con Teatro en el Aire, “compañía que [...] impulsa el juego sensorial” (75). SeisPies, declara entiende que “[e]n esta etapa los niños y las niñas se paran frente al mundo con sus sentidos abiertos y dispuestos a conocerlo y comprenderlo a través del cuerpo” (69). Por último, Proyecto Atlas que se define como “un equipo de danza multisensorial para primera infancia” (65).

El enfoque anteriormente señalado y visibilizado en las descripciones de algunas compañías, tendría repercusiones en el desarrollo histórico del teatro infantil en Chile, toda vez que sus rasgos perfilan compañías, propuestas y trabajos diferenciadores a la manera en que se ha concebido este teatro. De esta forma, es posible plantear que el enfoque de derechos en las artes escénicas configuraría una cuarta etapa en el teatro infantil chileno, puesto que al surgimiento señalado por Manuel Peña Muñoz a partir del estreno de *María Cenicienta* (Soler) en 1898, sigue la profesionalización indicada por Mónica Echeverría debido a la publicación (1958) y montaje (1963) de *La princesa Panchita* (Silva y Advis); a continuación, se podría establecer una tercera etapa que renovará este tipo de teatro a partir de 1974 (Rodríguez), puesto que permite un refugio a la censura militar y un mecanismo de sobrevivencia para gran parte del mundo teatral de la época (desde los teatros universi-

tarios hasta el ICTUS). A estos tres grandes momentos, y como se anticipó, se puede sumar la etapa descrita, la que corresponde al enfoque de derechos que no sólo ha permitido un nuevo auge de este tipo de teatro, sino que también el surgimiento de nuevas audiencias, como las primeras infancias.

Son varios los temas recurrentes que -en mayor o menor grado- emergen en la lectura de este catálogo y que no han sido abordados en el presente trabajo, como la superación del adultocentrismo, el despertar del niño interior, la importancia de la formación o creación de audiencias, la interdisciplina y la hibridación de formatos como mecanismos creativos, el juego como motor de desarrollo de las infancias. También están presentes temáticas medioambientales que pudieran propiciar una lectura desde la ecocrítica o el acercamiento al lenguaje inclusivo. Asimismo, son frecuentes las alusiones a las ma-paternidades que se vinculan con la creación escénica, la participación activa en la propuesta teatral de las infancias y la perspectiva de género que moviliza a algunas de ellas. Lo anterior da cuenta del vasto campo de investigación que abre el Catálogo Nacional y lo mucho que aun se puede conocer con respecto a las propuestas artísticas y culturales para primera infancia.

Como conclusión, es posible observar que la curaduría de este catálogo refleja, por una parte, una diversidad de manifestaciones e iniciativas que hablan de un auge y consolidación de las propuestas de artes escénicas para primeras infancias. Por otra, la ausencia de representantes de algunas regiones puede ser indicio de concepciones menos actualizadas con respecto al arte para audiencias en crecimiento y plantea el gran desafío de comprender, desde las artes y la cultura, qué visiones e ideas sobre la niñez son preponderantes y hegemónicas en distintos territorios del país. Finalmente, este análisis que incorpora aspectos como el año de surgimiento de las propuestas, la cantidad de creaciones originales, los canales de comunicación, la localización por regiones, los subgéneros en que pueden clasificarse y el enfoque de derecho a la participación activa en la vida cultural de las infancias podría delinear un estado de la cuestión de las artes escénicas para audiencias en crecimiento hoy en Chile que se deriva a partir de la información que otorga el Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia. La curaduría de este catálogo, entonces, sería un reflejo de este enfoque y un botón de muestra no menor de la cuarta etapa del desarrollo del teatro para audiencias tempranas en Chile la que, esperamos, se consolide todavía más y tenga el impacto en la formación de audiencias presentes y futuras.

Referencias bibliográficas

- Assitej España (2017). *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud. IV Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños y Jóvenes (Buenos Aires, julio, 2016)*, n° 12. Assitej España. Disponible en <https://investigacion.assitej.net/wp-content/uploads/2017/05/Boletin-12-Digital.pdf>
- Ben Sousant, P; Mignon, P. (2006). *Les bébés vont au théâtre*. París: Eres.
- Echeverría, M. ¿Por qué el teatro infantil? *La Bicicleta*. Santiago: Sociedad Editorial Grani-
zo, 1978-1990 (Santiago: Taller de Comunicaciones Scout) 9 volúmenes, número 3,
páginas 22-23.
- MINCAP. Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia
(0 a 6 años). Valparaíso: MINCAP, 2023.
- Peña Muñoz, M. (2009). *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago: Andrés Bello.
- Palacios, C. (2014). *Hacia una teoría del teatro para niños*. Buenos Aires: Editorial Lugar.
- Rodríguez, C. (2000). “Notas para una historia del teatro en Chile (II)” en *Documentos
Lingüísticos y Literarios* (24-58).
- Sepúlveda, M. (2018). “Teatro para la niñez. Una opción urgente en la consideración ciu-
dadana de los niños, niñas y jóvenes en Chile”, número 35, 2018, p. 8 – 26. Ob-
servatorio Cultural, <https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2018/09/27/oc-35-articulo-1/>. Santiago de Chile.
- Sève, Natalie. Entrevista personal 21 de junio de 2021.
- UNICEF. Convención sobre los derechos del niño. UNICEF COMITÉ ESPAÑOL, 2006.