



THE ART OF LISTENING IN THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES



EDITORS

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

**EDICIÓN EN
ESPAÑOL**

Research and Reflections
from Performing Arts Festivals

EL ARTE DE ESCUCHAR EN EL TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

**Investigación y reflexiones desde
los festivales de artes escénicas**

EDITORES

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

TRADUCCIONES DE TERESA DOMINGO DOMINGO

BABEL: El arte de escuchar en el teatro para la infancia y la juventud

Un proyecto de cooperación cofinanciado por el programa Europa Creativa de la Unión Europea.



**The translated version contains
few selected chapters of the
Babel book:**

- **Listening to the Young Audience. The Mission of the BABEL Project**
- **Exploring an Artistic Dictionary for TYA**
- **Supporting the Future of Theatre Festivals for Young Audiences**

The full version is available in English.

Saludo de la presidenta de ASSITEJ

Sue Giles
Presidenta de ASSITEJ International

Es un honor para mí dirigir unas palabras de saludo a los lectores de esta fascinante publicación sobre el viaje que hay detrás de un proyecto extraordinario: «BABEL: El arte de escuchar en el teatro para la infancia y la juventud».

El arte de escuchar: qué maravillosa provocación en este mundo tan ruidoso. BABEL extendió los brazos para conectar e incluir a niños y artistas, festivales socios, investigadores y académicos, ASSITEJ International y centros y organizaciones culturales nacionales. Llegó no solo a países europeos, sino también a Jordania, Indonesia, Brasil, Cuba, Pakistán y Sudáfrica. Se trata de un proyecto ambicioso, verdaderamente internacional e impulsado por socios, que se centra en la voz y la capacidad de acción de los niños, la diversidad, la curiosidad, la atención intergeneracional y el entendimiento cultural. En última instancia, promueve el arte profundo, sofisticado y accesible para los públicos y participantes más jóvenes como un derecho cultural.

BABEL permitió a ASSITEJ International ampliar considerablemente uno de nuestros proyectos clave, los talleres regionales, así como la participación de artistas jóvenes y emergentes y la

incorporación de nuevos miembros. He asistido a talleres en Jordania e Italia y estuve en el primer taller BABEL en Java (Indonesia), donde se apoyó a artistas que eran nuevos en el mundo del teatro para la infancia y la juventud, de modo que pudieran reunirse desde todos los rincones del inmenso archipiélago.

El apoyo de BABEL, combinado con la inspiradora pasión y experiencia local, generó una ola de actividad en espectáculos creados específicamente para el público infantil, algo que no había existido antes en Indonesia. Es justo decir que este evento también impulsó la creación de ASSITEJ Indonesia. ¡Qué momento tan extraordinario!

El arte de escuchar es tanto una práctica artística como un acto político.

El proyecto BABEL es democrático; trabaja en numerosos idiomas y también sin lenguaje hablado, investiga la comunicación, escucha a los niños y permite que esta escucha influya en la elección estética, e invita al pluralismo y a la reflexión profunda. Es ambicioso. Nos pide, como profesionales y promotores, que abordemos las realidades sociales de la división y el tribalismo. La atención prestada a las voces que no suelen escucharse o que se minimizan ilustra el compromiso con el público y con los niños como participantes y líderes culturales.

La insistencia en soñar, en la curiosidad y en el aprendizaje estético atraviesa con fuerza todo este proyecto. Gracias a sus cualidades intangibles, el teatro y la interpretación se reivindican como fuerzas que inspiran e impulsan el cambio. La fuerza surge del fluir de las ideas y de la conexión tácita entre las

personas, cuando escuchamos con la intención de comprender.

ASSITEJ International se enorgullece de haber formado parte de «BABEL: El arte de escuchar en el teatro para la infancia

y la juventud». Estoy segura de que esta publicación servirá de inspiración, despertará interés y fomentará la escucha para entender dentro de nuestra comunidad global.

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, April
Esbjerg (Denmark)
photo Jacob Stage

2025, January
Vilnius (Lithuania)
photo Dainius Putinas



2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini

ESCUCHAR A LA INFANCIA Y LA JUVENTUD. LA MISIÓN DEL PROYECTO BABEL

Rastrear y dejar huellas: Por qué un libro BABEL

Yannick Boudeau y Roberto Frabetti

Por eso tengo que volver a tantos sitios venideros para encontrarme conmigo y examinarme sin cesar, sin más testigo que la luna y luego silbar de alegría pisando piedras y terrones, sin más tarea que existir, sin más familia que el camino. (Neruda, 1969, p. 66)
Volver a tantos sitios venideros...

Creemos que resulta casi imposible expresar con total nitidez la relación entre la memoria y la mirada, entre las raíces y las aspiraciones. Nos referimos a una memoria que no tiene que ver con celebrar, sino con seleccionar aquello que nos sigue siendo útil. Todo lo que vale la pena compartir, lo que merece ser dejado en herencia a quienes pasen después. La convicción de que compartir – el

conocimiento, la exploración colectiva y el diseño de políticas culturales activas y potencialmente innovadoras – es útil subyace en muchos de los proyectos financiados por los programas culturales de la Unión Europea.

Sin duda, estas ideas acompañaron el nacimiento de «BABEL: El arte de escuchar en el teatro para la infancia y la juventud», un proyecto que, tanto en su creación como en su desarrollo, ha buscado destacar el valor de las artes escénicas en su relación con la infancia y la adolescencia.

Escribir sobre un proyecto europeo supone todo un reto. Es una tarea exigente, pero también muy divertida cuando se logra la sinergia adecuada entre las personas que lo están diseñando contigo. Así ocurrió con BABEL. La fase de creación es ese momento en el que todo parece posible, cuando incluso los obstáculos potenciales parecen tener ya una solución a mano, soluciones preparadas.

El desarrollo del proyecto – su recorrido real – ha sido, en cambio, algo completamente diferente.

Tal vez igual de disfrutable y enriquecedor, pero sin duda más complejo y menos fluido. Durante la implementación, cuando las experiencias imaginadas toman cuerpo, empiezas a vislumbrar qué tipo de impacto está teniendo o podría tener el proyecto: si los resultados y objetivos previstos son alcanzables – en parte o en su totalidad –, si algo ha llegado a un punto muerto o si, por el contrario, se están abriendo caminos nuevos e inesperados.

El proyecto adquiere su propio pulso vital al atravesar sus fragilidades y al sacar fuerza de convertirse en una experiencia colectiva y viva. Una experiencia que, con el tiempo, ha involucrado de manera concreta a numerosos seres humanos diferentes, de distintas edades, aquellos que antes solo existían en el papel como «grupos destinatarios» anónimos, sin rostro ni nombre.

El camino de BABEL, a lo largo de sus cuatro años de vida, aunque siguió la ruta trazada en el plan original, tuvo que sortear constantemente las numerosas variables que surgieron en el proceso real de su ejecución. Esto, una y otra vez, implicó ajustes, pausas y nuevos comienzos. Y poco a poco, a medida que se desplegaba, BABEL fue labrando su propia senda. Menos fluida y lineal que la imaginada sobre el papel, pero sin duda más auténtica, más tangible y, sobre todo, más rica en huellas.

No es posible compartir caminos ni conocimientos si estos no han sido señalizados, si no se han dejado signos o huellas. Son rastros de memoria que indican el camino a quienes pasan por allí, que resaltan un instante particular, que iluminan un detalle. Son huellas de

memoria que consideramos esenciales para transmitir el conocimiento y la comprensión porque no pertenecen a nadie. Esto se hace aún más evidente en los procesos culturales, donde la invención es intangible y está en constante evolución y donde, además, resulta casi imposible identificar a un único creador o inventor, debido a la multiplicidad de influencias en juego. No creemos en la noción del «creador», porque nadie inventa algo completamente de la nada. Quizá la persona reconocida como «inventora» sea simplemente aquella que logra hallar una síntesis: el equilibrio adecuado entre elementos ya conocidos por muchos. El «inventor» cierra un recorrido, un viaje que otros han desarrollado hasta ese punto. Y después vendrán otros, y un nuevo «inventor» generará nuevas síntesis y dará nuevos pasos adelante.

Por eso, el conocimiento y la comprensión no pueden estar sujetos a derechos de autor: solo cuando se comparten, se revisitan y se transforman conservan su plena vitalidad. Los rastros de memoria que entrelazan los caminos del proyecto original con los del proyecto que cobró vida revelan el tejido de su transformación.

La interacción entre lo imaginado/planificado y lo realizado/completado resulta sorprendente, porque posee un potencial creativo extraordinario y ofrece inspiración para proyectos futuros.

Estas posibilidades pueden ser fácilmente aprovechadas por quienes han vivido la experiencia, como los socios de BABEL, o por quienes han compartido parte del camino, incluidos los artistas y profesionales que trabajan en el teatro

dirigido a la infancia y la juventud. Sin embargo, a menos que la experiencia directa se analice críticamente para así generar una memoria compartida, estas posibilidades corren el riesgo de perderse o de no ser siquiera percibidas por quienes no participaron en las actividades del proyecto o lo hicieron de manera limitada u ocasional. Una memoria compartida, que se entrelaza con los recuerdos personales de los socios o de quienes intervinieron en el proyecto como artistas o profesionales, no solo les resulta útil a ellos, sino que también sirve como herramienta crítica que permite reexaminar las experiencias vividas, con el objetivo de crear un archivo accesible. Un archivo que pueda ser consultado por cualquiera que desee hacerlo: para futuros proyectos, para comprender mejor el contexto en el que trabajamos, para entender mejor los numerosos «porqué» y para deconstruir y reconstruir la historia de una experiencia.

De esta necesidad surgió la idea de crear un proceso de observación crítica e investigación, desarrollado durante cuatro años por Wolfgang Schneider y Nicola Scherer¹, y que, al igual que el libro mismo, hemos denominado «un catálogo de inspiraciones».

Para concluir este prefacio, creemos importante aclarar cuál es el propósito de este libro y cuál no lo es. No consiste en redactar un diario ni un informe de evaluación. No examina el avance del proyecto BABEL ni la consecución de los resultados previstos, así como tampoco los logros de las distintas

líneas de trabajo. No mide los impactos ni los beneficios a corto, medio o largo plazo. Es, sencillamente, «un catálogo de inspiraciones». Como tal, su objetivo es ofrecer sugerencias significativas para crear nuevos proyectos artísticos y culturales y, al mismo tiempo, proporcionar un espacio para reflexionar sobre las múltiples capas de significado presentes en el proyecto BABEL. Está dedicado a artistas, profesionales, investigadores, diseñadores de proyectos, estudiantes... a quienes trabajan y estudian en el campo del teatro y las artes escénicas para la infancia y la juventud. Está dedicado a quienes creen que la memoria —la memoria verdadera, no aquella que acumula polvo— importa. La memoria y la visión son elementos esenciales en la evolución humana. Perder la memoria resulta inaceptable. Y aún lo es más perderla porque tenemos prisa por consumir, porque hemos olvidado cómo dejar huellas que otros puedan seguir algún día o porque pensamos que ya no merece la pena rastrear los vestigios de quienes nos precedieron. «Un catálogo de inspiraciones» es un viaje de investigación, nacido de la necesidad de rastrear y dejar huellas.

Referencias

- Neruda, Pablo (1969). *Fin de Mundo*. Editorial Losada.

1 Dr. Wolfgang Schneider, profesor emérito de Investigación en Política Cultural, Universidad de Hildesheim (Alemania), y Dra. Nicola Scherer, de la Universidad de Niederrhein en Ciencias Aplicadas, Mönchengladbach (Alemania).

Una historia imaginada e imaginaria: Cómo y por qué nació BABEL

Yannick Boudeau y
Roberto Frabetti

«BABEL: El arte de escuchar en el teatro para la infancia y la juventud» surgió dentro del grupo de recaudación de fondos creado por ASSITEJ International (la Asociación Internacional de Teatro y Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud) tras el Congreso Mundial de 2017.

El proyecto comenzó tras una primera reunión en Copenhague en octubre de 2018. A partir de ahí se desarrolló con rapidez y, al año siguiente, aunque todavía carecía de un nombre formal, ya había adquirido una estructura definida y se presentó en el Encuentro Artístico de ASSITEJ en Kristiansand (Noruega).

Las sugerentes propuestas de título —«Soñar para comprender», «¿Me estás escuchando?» y «Un viaje integral por los lenguajes y las artes escénicas en teatro para la infancia y la juventud (TIJ)»—, especialmente la primera, reflejaban lo que serían los dos objetivos principales del proyecto.

El primer objetivo es dotar a ASSITEJ de los recursos necesarios para respaldar sus actividades y, en particular, algunos

de sus principales proyectos culturales, como los Talleres Regionales (espacios que facilitan el encuentro e intercambio entre artistas de países vecinos), las Residencias Next Generation (breves residencias formativas para artistas y profesionales del TIJ menores de 35 años) y el fortalecimiento de las redes de miembros de ASSITEJ (sobre todo aquellas que incluyen a artistas escénicos).

El segundo objetivo, igualmente importante, consiste en desarrollar la exploración artística de las barreras lingüísticas, uno de los puntos del Plan de Trabajo de ASSITEJ. En este sentido, el concepto plasmado en «soñar para comprender» resulta esencial ya que, de diversas maneras, permite centrarse en la comprensión: asumir la responsabilidad de comprender a los demás o, con más exactitud, preocuparse por la comprensibilidad, lo cual no supone simplificar, sino que conlleva:

- No solo comprobar el grado de comprensión, sino también su calidad y, por lo tanto, las distorsiones, los malentendidos y las reelaboraciones.
 - Saber expresar el interés por comunicarse, por generar un vínculo compartido con el otro.
 - Al mismo tiempo, posicionarse de manera que sea posible comprender, abrirse al entendimiento.
 - Intentar acercarse a lo que se comunica sin anticipar ni asumir su significado desde los propios prejuicios.
- El concepto de «soñar para comprender» concibe un proyecto que, a través del trabajo artístico, reflexiona sobre la comunicación y el flujo de la comprensión en general. En este sentido, profundiza en temas relacionados con el diálogo

intercultural, el entendimiento mutuo y el respeto por otras culturas, en ámbitos como:

- Los lenguajes de otras edades, de niños y jóvenes, y de cualquier diversidad cultural específica.
- El lenguaje y los problemas en la comunicación entre lenguas.
- Las barreras, los malentendidos y las limitaciones del vocabulario.
- Las lenguas europeas y la comunicación intereuropea.
- Las nuevas ciudadanías: el encuentro entre culturas y lenguas.

El proyecto está diseñado para resaltar el potencial y las cualidades singulares de las artes escénicas. Se aplica de manera especial al teatro y la danza para la infancia y la juventud, donde los intérpretes se esfuerzan constantemente por establecer un vínculo profundo con su público objetivo: niños y adolescentes que se acercan al teatro libres de convenciones y prejuicios culturales.

Desde el inicio, las cuatro actividades principales del proyecto estaban definidas con claridad. Aunque todas tenían la misma importancia, la más significativa desde el punto de vista económico era la que se centraba en los festivales. Por lo tanto, los socios del proyecto eran los festivales de artes escénicas para la infancia y la juventud, todos y cada uno de ellos con alcance internacional.

Festivales: La dimensión económica de los festivales garantizó un nivel adecuado de cofinanciación para el proyecto. Sin embargo, más allá de esa aportación, los festivales se convirtieron en las «plazas públicas» del proyecto: es decir, en espacios de encuentro, intercambio y puesta en común. Fue allí donde se

desarrollaron la mayoría de los eventos del proyecto, tanto las actividades artísticas y culturales como las acciones orientadas a las relaciones con los socios.

Talleres: También se formaron los grupos de talleres de creación. Se organizaron 16 talleres artísticos para intérpretes de los socios, las redes profesionales de ASSITEJ y la comunidad Next Generation. Guiados por dos facilitadores o directores artísticos, los artistas tuvieron la oportunidad de colaborar en el escenario sobre los temas del proyecto. Ocho de estos grupos de trabajo pudieron reunirse dos veces en talleres de una semana de duración celebrados en el marco de los festivales.

Grupo de investigación: La tercera actividad principal del proyecto fue un grupo de investigación que siguió todo el proceso, recogiendo las huellas que iba dejando el proceso para construir un registro que pudiera resultar útil a cualquier persona interesada.

Caminos: Por último, estaban los «Caminos entrelazados», que dieron lugar a la creación de eventos extraeuropeos. Se concretaron en tres componentes: los talleres regionales en colaboración con festivales internacionales de seis regiones diferentes del mundo, el acompañamiento a los principales eventos de ASSITEJ (Congreso Mundial y Encuentro Artístico) y el apoyo al programa de residencias Next Generation.

En enero de 2020, el proyecto estaba listo para ser redactado y presentado a la primera convocatoria del nuevo programa Europa Creativa 2021-2027, prevista para el otoño. Sin embargo, en febrero de 2020, algo mucho más trascendental que cualquier convocatoria

cambió nuestra percepción del tiempo y el espacio. El espacio pasó a definirse por el distanciamiento físico y el tiempo se transformó en una dimensión temporal de emergencia, una temporalidad esencialmente suspendida. La configuración final de BABEL tuvo entonces que desarrollarse en línea, en plena época de la sociedad distópica de la COVID-19.

Así se estableció una relación creativa a distancia, forzada por las circunstancias, entre Bruselas y Bolonia, con un trabajo que poco a poco se convirtió en un hermoso juego creativo. Luego, solo quedaba esperar a que la EACEA publicara la convocatoria².

Antes de la pandemia se celebraron dos reuniones clave. La primera tuvo lugar en Stuttgart, a comienzos de diciembre de 2019, con Brigitte Dethier y Alex Byrne³, quienes aceptaron desempeñar el papel de facilitadores artísticos del proyecto. Fue en ese encuentro donde, además de definir la estructura y el contenido de los talleres de creación, surgió el nombre «BABEL», una clara referencia a la confusión lingüística. Así empezó a tomar forma la primera versión del título: BABEL. Un viaje a través de los lenguajes del teatro para la infancia y la juventud.

A finales de enero de 2020, se celebró

una reunión con Wolfgang Schneider⁴ en Fráncfort, en la que definimos las líneas maestras de la actividad de los investigadores, así como los contenidos y las metodologías de trabajo. También creamos las «Islas de reflexión», actividades específicas dedicadas al análisis y la exploración en profundidad de los temas del proyecto, que se llevarían a cabo durante los distintos festivales. Redactar un proyecto europeo es un auténtico proceso creativo. Las imágenes de lo que podría suceder adquieren una dimensión casi real y, tras las palabras y los números, se vislumbran personas que actúan, viajan y se encuentran. Empiezas a analizar cada detalle y, en ese ejercicio, afloran todas las inconsistencias y los defectos, pero también los verdaderos pilares, las fortalezas y las particularidades sobre las que construir. Además, verificas minuciosamente que coexisten las condiciones de compatibilidad, viabilidad y sostenibilidad; si el proyecto ejecutivo es coherente y compatible con los objetivos y la misión de los socios; si el programa de actividades es efectivamente viable; y si resulta sostenible tanto económica como operativamente. A decir verdad, estos criterios, en particular el de sostenibilidad económica, han acompañado todo el proceso de

2 **EACEA:** Agencia Ejecutiva Europea de Educación y Cultura. Se trata de la agencia europea responsable de gestionar la financiación en la educación, la cultura, los medios audiovisuales, el deporte, la ciudadanía y el voluntariado.

3 **Brigitte Dethier:** Directora. En 2002 fundó la JES (Junges Ensemble Stuttgart) y fue su directora artística hasta 2022. Dirigió el Festival Schöne Aussicht. Actualmente es directora independiente de teatro para la infancia y la juventud.

Alex Byrne: Director y director artístico de New International Encounter, la compañía que fundó en 2001 y que, desde 2008, ha producido giras teatrales nacionales e internacionales para jóvenes y adultos.

4 **Dr. Wolfgang Schneider:** Profesor emérito de Investigación en Política Cultural, Universidad de Hildesheim (Alemania).

diseño desde su inicio.

A este análisis se suma otro que tiene que ver con la eficacia de la escritura.

Un proyecto puede albergar ideas maravillosas, pero el verdadero reto está en comunicarlas de manera eficaz. Por eso recurrimos a uno de los elementos centrales del proyecto, «soñar para comprender», preguntándonos constantemente si lo que habíamos escrito resultaba comprensible, si podía dar lugar a malentendidos, si no era redundante o aburrido, si lograba resaltar las particularidades y la originalidad, y si era, en definitiva, sencillo y sincero.

Durante el proceso de redacción surgió el título *El arte de escuchar en el teatro para la infancia y la juventud* y se encontró una «clave» de lectura que nos permitiría reflexionar sobre las numerosas facetas del tema central «la calidad de la comprensión».

Esa clave fue el arte de escuchar, entendido de diversas maneras.

En primer lugar, como objetivo, el arte de escuchar al público es fundamental para relacionarse con cualquier tipo de público, pero adquiere mayor relevancia al tratar con niños y adolescentes, personas con ritmos, sensibilidades y cualidades perceptivas y cognitivas muy diferentes de las de los adultos. Requiere escuchar al público en busca de una relación basada en los sentidos.

Después está el arte de escuchar a los artistas, los compañeros en el escenario: una relación que se fundamenta en lo sensorial y el intercambio profesional entre los propios artistas. Esto implica compartir el escenario, prestando especial atención a las dificultades de comunicación que surgen cuando artistas

de diferentes comunidades lingüísticas y culturales y de diferentes generaciones trabajan juntos.

Un elemento fundamental que distinguía a BABEL de la visión tradicional, que reserva la función de escuchar exclusivamente al público, era la insistencia en que la escucha debe ser un proceso bidireccional para crear un vínculo sensorial sólido. Animaba a los artistas a reflexionar sobre su verdadera capacidad de escuchar, entendida no solo como audición, sino en un sentido más amplio y perceptivo, a través de todos los sentidos.

Además, BABEL situó explícitamente la infancia y la adolescencia en el corazón de su enfoque. Esto responde al hecho de que los niños y los jóvenes suelen vivir en periferias culturales en las que, con frecuencia, escasean las ofertas culturales, tanto en calidad como en cantidad, lo que implica que no se les garantizan las mismas oportunidades de ciudadanía cultural.

La utopía de que algún día las personas en todas las etapas de la infancia y la adolescencia sean plenamente reconocidas como titulares de ciudadanía cultural –no solo en teoría– se convirtió en el hilo conductor de todo el desarrollo del proyecto, para reafirmar que los niños y los jóvenes no son ciudadanos y espectadores del futuro, sino del presente. Son seres humanos con derecho a la plena ciudadanía cultural, independientemente de su origen lingüístico, cultural, económico o social.

Una vez finalizado el proceso de redacción, solo quedaba aguardar la convocatoria. Esperamos un año y medio porque el

nuevo programa Europa Creativa tardó mucho más de lo previsto en publicarse: no llegó hasta julio de 2021, con fecha límite de presentación en septiembre. Aunque el trabajo estaba hecho y el proyecto listo, el nuevo programa introducía numerosas diferencias sustanciales y formales, sobre todo en lo referente a las normas de la convocatoria y al modo de cumplimentar la solicitud. De este modo se reanudó el ciclo de

borradores y revisiones en un continuo ir y venir entre Bolonia y Bruselas, lo que nos permitió reexaminar todo el proyecto y llegar a su formulación definitiva. Se trataba de una formulación imaginada e imaginaria, esencialmente virtual, que comenzó a tomar forma en mayo de 2022, cuando las palabras empezaron a materializarse en experiencias reales. Pero esa, como se suele decirse, es otra historia.

Escuchar a los festivales: Investigación sobre prácticas y perspectivas

Nicola Scherer

Esta investigación, realizada en el contexto del proyecto europeo «BABEL: El arte de escuchar en el teatro para la infancia y la juventud», analizó la estructura, las prácticas y los impactos socioculturales de los festivales de artes escénicas contemporáneas para el público joven en Europa. Mediante una metodología cualitativa e interdisciplinaria, el estudio examinó festivales en 11 países europeos (Bélgica, Dinamarca, Francia, Irlanda, Italia, Lituania, Países Bajos, Serbia, Eslovenia, España y Suecia) como estudio de caso representativos. También incorporó las perspectivas de entre tres y cinco observadores con sede fuera de Europa, para enriquecer la dimensión comparativa. El diseño de la investigación combinó entrevistas a especialistas, observación participativa y análisis de contenido de los materiales de los festivales, con el objetivo de tender puentes entre los marcos teóricos y las realidades vividas de la práctica artística. Una característica distintiva del proyecto fue su apertura al proceso: en lugar de seguir una trayectoria lineal y rígida, la investigación permitió la experimentación, la adaptación y una

respuesta atenta a la constante evolución del campo cultural. Esto permitió obtener observaciones precisas sobre las prácticas actuales y un conocimiento fundamentado para replantear las estrategias de política cultural y desarrollo artístico en un mundo sometido a transformaciones aceleradas.

Principales ámbitos de investigación

1. Espacios de los festivales y participación en el teatro para la infancia y la juventud (TIJ)

El estudio identificó que el público infantil y juvenil es particularmente sensible y receptivo a los entornos espaciales, con respuestas honestas, intuitivas y de gran expresividad corporal. Se observó de cerca cómo los niños y adolescentes se relacionaban con los espacios de los festivales, no solo como lugares físicos, sino como entornos sociales, estéticos y basados en normas. Se investigó cómo el diseño del espacio influye en la participación, cómo los cuerpos se mueven e interactúan con esos espacios curados, y de qué modo estas dinámicas refuerzan o modifican la experiencia prevista del festival. La metodología empleada incluyó la observación participante, las entrevistas con especialistas (por ejemplo, directores artísticos) y el análisis de documentación de los festivales.

2. El arte de escuchar y las dinámicas de las relaciones en los festivales

La investigación analizó las relaciones comunicativas que generan los festivales, tanto con artistas, organizadores y públicos como entre estos grupos. Se exploró quiénes son escuchados, qué voces y lenguajes se incluyen o se quedan al margen, y cómo los festivales

piensan a niñas, niños y jóvenes: no como seres «por completar», sino como participantes culturales plenamente presentes. El proyecto estudió cómo la escucha, el diálogo y la capacidad de respuesta dentro de los formatos de los festivales repercuten en la innovación y la inclusión, con especial atención a las transformaciones ocurridas entre 2023 y 2025. Los datos se recopilaron mediante discusiones grupales y entrevistas con artistas, mediadores y organizadores, así como a través de la participación directa en talleres de dirección artística.

3. Curaduría para la infancia y la juventud: poder, responsabilidad y representación

La curaduría surgió como uno de los temas centrales, reflejo de la creciente influencia de los curadores a la hora de configurar la dirección artística y los valores de los festivales. La investigación examinó con mirada crítica cómo se toman las decisiones curatoriales, investigando qué narrativas y modelos se privilegian, y cómo los festivales abordan las cuestiones relativas a la sociedad global, la familia, la identidad personal y la dificultad. Se prestó especial atención a la representación y la participación: qué historias se cuentan, a través de qué formatos y qué concepción de internacionalidad se proyecta. El análisis se basó en entrevistas con curadores, la observación de los procesos de selección y la evaluación de la comunicación pública de los festivales.

Resultados clave

- La infancia y la juventud como agentes culturales activos.** Niñas, niños y jóvenes no son receptores pasivos, sino participantes que modelan sus propias

experiencias en los festivales a través de la interacción, la retroalimentación y la presencia física. Sus respuestas, intuitivas y sinceras, ofrecen una visión crítica de la calidad y la accesibilidad de los entornos de los festivales. Su grado implicación se ve influido tanto por el contenido artístico como por el diseño espacial, el contexto social y las oportunidades de participación genuina.

- Los espacios de los festivales son construcciones sociales con múltiples capas.** El término «espacio» va más allá de los lugares físicos para incluir dimensiones emocionales, sociales y estéticas que definen cómo el público infantil y juvenil navega y cocrea las experiencias del festival. El estudio reveló que el diseño de estos espacios afecta de manera significativa el sentido de inclusión, autonomía y compromiso de la infancia.

- Escuchar como práctica artística e institucional.** La investigación subrayó el valor de la escucha profunda, tanto en sentido literal como metafórico, como práctica entre artistas, comisarios y organizadores. Escuchar favorece la comunicación receptiva e inclusiva y desempeña un papel transformador en la configuración de festivales que representan la diversidad de sus públicos.

- Las prácticas curatoriales tienen un fuerte impacto político y cultural.** Los comisarios ocupan una posición clave en la definición de las narrativas, la representación y la participación. La investigación identificó una conciencia creciente sobre las responsabilidades éticas inherentes a las decisiones curatoriales, especialmente en relación con las estructuras de poder, las políticas de

identidad y las desigualdades en el mundo. Comisariar para la infancia y la juventud exige un enfoque más reflexivo e inclusivo.

- **La participación sigue siendo desigual a pesar de las intenciones.**

Aunque muchos festivales se esfuerzan por integrar formatos participativos, el grado y la calidad de la participación varían de manera considerable. Las formas de implicación simbólicas o meramente simbólicas no suelen responder a las expectativas de los niños y jóvenes participantes. La participación auténtica solo nace del compromiso a largo plazo, de los procesos de cocreación y de un compromiso estructural por parte de los organizadores.

- **Los marcos de política cultural van a la zaga de la práctica.** El teatro para la infancia y la juventud sigue estando infradotado e infravalorado en las políticas culturales nacionales y europeas. El estudio plantea la necesidad de reorientar los marcos políticos para que reconozcan el TIJ como un campo legítimo y vital de innovación artística y social.

- **La colaboración internacional requiere una transformación estructural.** La colaboración global y transnacional en el teatro para la infancia y la juventud suele estar marcada por desequilibrios de poder. El proyecto identificó la necesidad de adoptar enfoques decoloniales, establecer alianzas estructurales y desarrollar herramientas que permitan la cooperación equitativa y sostenible más allá de las fronteras.

Epílogo: Política cultural, transformación y colaboración transnacional

El teatro para la infancia y la juventud continúa enfrentándose a desafíos

sistémicos, como la escasez de financiación, el reconocimiento crítico insuficiente y el apoyo inadecuado desde las políticas culturales. La investigación de BABEL subraya la necesidad urgente de reconsiderar y reestructurar los marcos de las políticas culturales con el fin de promover mayor equidad, visibilidad y sostenibilidad en este sector.

En el corazón de los hallazgos aparece la cuestión de cómo la colaboración transnacional puede funcionar de forma más ética y eficaz. La investigación aboga por una comprensión más profunda de las alianzas en los contextos de producción internacional y destaca la importancia de desmantelar los legados poscoloniales que aún moldean las dinámicas de poder en el panorama mundial de las artes escénicas. La colaboración sostenible e inclusiva requiere nuevas herramientas y estructuras, así como asumir responsabilidades compartidas.

Los festivales para públicos jóvenes deben evolucionar hacia espacios resilientes y participativos capaces de reflejar las diversas realidades de la infancia y la juventud contemporáneas. Esto implica integrar prácticas de cocreación, representación y escucha en sus estructuras institucionales.

Más allá de contribuir al discurso académico, BABEL ofrece estrategias prácticas y flexibles para agentes culturales, responsables de políticas y educadores, tanto en Europa como más allá, al ofrecer herramientas que buscan apoyar un desarrollo más inclusivo y con visión de futuro de las artes escénicas para la infancia y la juventud.

BABEL: Una idea de infancia

Roberto Frabetti

El informe de evaluación que avaló la selección de BABEL como uno de los proyectos de cooperación a gran escala apoyados por el programa Europa Creativa para el período 2022-2025 incluía la siguiente frase en el penúltimo párrafo: El proyecto tiene el potencial de generar cambio e innovación a partir de su concepción de los niños y los jóvenes como seres humanos en sí mismos, en lugar de como seres en devenir.

Esta afirmación de los expertos me llenó de orgullo, no solo porque se basa en un concepto que Roger Bedard expresó en una conferencia de 2012⁵ y que desde entonces he adoptado y defendido con convicción en todas las ocasiones posibles, sino también porque en el formulario de solicitud (en el apartado «1.4 Prioridades transversales: equilibrio de género, inclusión, diversidad y representatividad») habíamos escrito: Comprometidos con alcanzar los más altos niveles de inclusión global, los socios de BABEL – tanto en sus políticas culturales de larga data como en la gestación de este proyecto – se inspiran profundamente en la necesidad de visibilizar cómo, dentro de nuestros modelos sociales, a los niños y jóvenes no se les concede la plena ciudadanía

social y cultural. A pesar de lo dispuesto en el artículo 1 de la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño (adoptada por la Asamblea General en 1989), todavía con demasiada frecuencia se les considera «seres humanos en devenir» más que como «seres plenos». Esta conceptualización los reduce a una minoría o, más bien, a un conjunto de minorías, dadas las particularidades de los diferentes grupos de edad entre 0 y 18 años. Son, quizá, objeto de atención, aunque no siempre atenta o adecuada, pero nunca verdaderamente incluidos. Esto soslaya el hecho de que la infancia y la juventud constituyen un componente distinto y esencial de nuestra sociedad, así como un reflejo de una diversidad cultural única. De hecho, sugiere que la infancia y la juventud son categorías sociales específicas a las que podría aplicarse legítimamente la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO.

Para los socios de BABEL, avanzar hacia una mayor inclusión de los niños y los jóvenes significa también ampliar los espacios de inclusión para todas las formas de diversidad y especificidad, porque en la infancia y la juventud todas las diversidades están presentes y representadas.

Tanto la Convención sobre los Derechos del Niño (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1989) como la Carta Europea de los Derechos del Niño (Parlamento Europeo, 1992) tienen, sin

5 **Roger Bedard** es profesor emérito y director del Programa de Máster y Doctorado en Teatro para Jóvenes de la Arizona State University. Las palabras citadas proceden de la conferencia «Experiencias internacionales», Visiones del futuro, visiones del teatro, Bolonia, febrero de 2012.

duda, en su núcleo, la idea del «niño como ciudadano». Pero, ¿cuándo podrá esta idea hacerse realidad? ¿Cuándo se reconocerá por fin al niño como «ciudadano del presente» o «ser humano completo», en lugar de como «ciudadano del futuro» o «ser en devenir»?

Es cierto que podemos jugar con las palabras y con los múltiples significados que cada significante puede tener.

Podemos reconocer que ninguno de nosotros se ha «convertido en humano» más o menos que otro, y que todos estamos en un proceso de transformación constante desde el nacimiento hasta la muerte. Por lo tanto, «convertirse» es simplemente la expresión del cambio natural y no una noción que deba utilizarse para socavar los derechos o el reconocimiento de las niñas y los niños ni para, así, negarles el derecho a ser humanos tanto en su presente como en el nuestro.

Esta perspectiva de transformación continua resulta sugerente. Considero que solo puede asumirse de manera significativa cuando se garantice la plena igualdad de oportunidades entre niños y adultos, así como cuando se supere la persistente situación de discriminación estructural que los separa. Quizá, por ello, hace imprescindible afirmar enfáticamente – en el presente – que el niño tiene derecho a la plena ciudadanía y a ser reconocido como «ser humano completo», un derecho que comienza desde el mismo nacimiento.

Debemos protegernos contra esa idea de que el tiempo necesario para adquirir conocimientos y habilidades – a menudo considerado esencial para demostrar la capacidad de juicio y de toma de

decisiones – se utilice como justificación para limitar el reconocimiento del estatus del niño. Si bien es cierto que el ser humano se encuentra en un aprendizaje constante y que, como sujeto vulnerable, el niño tiene derecho al cuidado y la protección, estas realidades nunca deben restar valor a su condición de ciudadano de pleno derecho ni a su calidad de ser humano del presente, no del futuro.

Lamentablemente, esto está lejos de ser una convicción generalizada en el pensamiento habitual. Basta con fijarse en las innumerables barreras arquitectónicas con las que los niños se enfrentan en nuestras ciudades que, con demasiada frecuencia, se convierten en espacios urbanos inaccesibles para ellos. O pensar en la falta de ofertas culturales que se les dedican específica y sistemáticamente, así como en la guetización o el confinamiento de la infancia dentro de los estrechos límites del entretenimiento por el entretenimiento.

En la Carta Europea de los Derechos del Niño, el artículo 8.1 declara: «Se entiende por niño todo ser humano menor de 18 años...». Esta frase encierra el peso de un oxímoron, ya que la palabra «niño» abarca todo el espectro de la infancia: desde el recién nacido que necesita cuidados hasta el joven de 18 años dispuesto a valerse por sí mismo. Se trata de una perspectiva fascinante, ya que entrelaza las ideas de cuidado y de alteridad con respecto al mundo adulto. Valoro ambas. La idea del cuidado porque, al vincularse con la palabra «derecho», implica atención y respeto hacia todos los niños, no solo hacia los que nos son cercanos. La

idea de alteridad, porque nos obliga a ver a los niños y jóvenes como seres humanos completos a cualquier edad. Completos en su singularidad. Seres humanos íntegros con quienes podemos entablar una relación de sujeto a sujeto. Ciudadanos que, desde sus primeros años, tienen derecho a habitar plenamente los espacios físicos y mentales que el arte y la cultura pueden ofrecer, compartiendo con los adultos un sentido de cercanía y pertenencia. Pertenencia a una tierra, a un pueblo, a una ciudad que se abre al mundo. Cercanía a los demás y a sus pensamientos, dentro de una visión de convivencia pacífica.

Es una cuestión de derechos. A los niños y adolescentes se les debe otorgar plena ciudadanía cultural. Debemos mostrar respeto por los pensamientos de un adolescente, de un niño de ocho años o de una niña que apenas empieza a dar sus primeros pasos. La calidad de un pensamiento o de una emoción no puede medirse en centímetros ni en kilos.

Quizá podemos imaginar que, progresivamente, más adultos reconocerán la importancia de la cultura para la infancia y defenderán la idea de que los niños y los jóvenes deben ser reconocidos como sujetos de derechos: seres humanos con plena ciudadanía cultural. Sin embargo, aún cuesta pensar que, en un futuro cercano, podremos empezar a concebir cada etapa de la infancia y la adolescencia como la expresión de una identidad cultural propia y distintiva o, incluso, reconocer que existen las «culturas de la infancia y la adolescencia».

La singularidad y la diversidad de todos los niños caminan junto a numerosos

factores compartidos, como las formas en que interpretan la realidad y viven la ficción o su curiosidad inagotable, que alimenta su necesidad de descubrir el mundo y de entender cómo enfrentarse a sus miserias mientras intentan, al mismo tiempo, aprovechar sus oportunidades. Los niños saben sufrir, amar, soñar, creer, aceptar, ser engañados...

Y, aun así, nunca pierden su insaciable deseo de imaginar y dar forma a su futuro. Cada día se esfuerzan por hacerlo. Construyen su saber a partir de lo que la vida les ofrece, escogiendo qué conservar consigo, aquello que puede servir a su propia visión del futuro. Es una forma de comprometerse con la vida propia de una edad en la que todo parece todavía posible, incluso lo que quizás nunca llegue a suceder. Una forma de habitar la vida que posterga los prejuicios y el temor al otro.

Día a día, año tras año, los niños construyen su comprensión del mundo con pasión y determinación, a un ritmo tan intenso que resulta inconcebible para la pereza intelectual de muchos adultos. El mundo está ahí para ser descubierto, conocido, explorado en todos sus matices, tanto por aquellos que pertenecen al dominio de lo científico como por aquellos que habitan en el reino de lo imaginario. Al hacerlo, construyen un universo simbólico rico y complejo, donde la reflexión profunda se entrelaza con la libertad de las posibilidades y con un deseo sin límites.

Sigo preguntándome: ¿cuándo superaremos la estrechez de nuestra mirada hacia el conocimiento de los niños? ¿Cuándo daremos espacio a nuestra propia curiosidad por aquello que

no alcanzamos a comprender en ellos y en los jóvenes? ¿Cuándo empezaremos a contemplar la infancia y la adolescencia con el asombro que merecen? Como adultos, debemos recuperar una conciencia auténtica de la alteridad que nos interpela para estar verdaderamente presentes con un niño o un joven, en sintonía con su sensibilidad y dispuestos a recoger y seguir las numerosas huellas que nos dejan. Es preciso perseverar en la búsqueda de lo que ya llevan dentro y reconocer la singularidad de sus procesos culturales. Tenemos que entender la importancia de apostar por la infancia y la juventud, siempre y sin condiciones, apreciando su infinita diversidad. Nos corresponde esforzarnos por serles útiles para, así, asegurarnos de que sus procesos culturales se desplieguen con plenitud, sin ser negados ni ocultados. Tenemos ante nosotros a personas en movimiento y nosotros, como adultos, somos responsables de su bienestar.

Por esta razón, deberíamos plantearnos preguntas muy sencillas:

- ¿Podemos educar a un niño en la inclusión si no nos preocupamos por su propia sensación de estar incluido?
- ¿Podemos educarlos en el respeto si no respetamos a todos y cada uno de los niños, en toda la diversidad de su ser?
- ¿Podemos educarlos en la complejidad de estos tiempos, tan artificialmente construidos, si no respetamos la complejidad de cada niño?

Para empezar a reconocer una cultura de la infancia, debemos trabajar para convertirnos en una comunidad educativa y no en un colectivo adulto descuidado e indiferente, con poco interés en el mundo infantil. Supone esforzarnos por ver a todas las niñas y los niños como nuestros compañeros de viaje. Si eso llegara a suceder, en un futuro utópico, ese día sería un día maravilloso, tanto para ellos como para nosotros.

2023, January
Vilnius (Lithuania)
photo Rokas Snarskis



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

A LA BÚSQUEDA DE UN DICCIONARIO ARTÍSTICO PARA EL TIJ

Escucha

Condiciones previas para la investigación en educación cultural de las artes escénicas

Wolfgang Schneider

El diccionario más antiguo conocido data del año 600 a. C. y fue hallado en Uruk, ahora conocida como Warka, cerca de la antigua ciudad de Ur, en Irak. Ya en aquella época, las personas intentaban documentar el conocimiento esencial en una obra de referencia que reuniera palabras y sus significados. Los griegos lo llamaron lexicón en la antigüedad, los franceses de la Ilustración lo bautizaron como enciclopedia y, en Alemania, Jacob y Wilhelm Grimm, los estudiosos de los cuentos de hadas, fueron quienes recopilaron palabras y sus significados en el siglo XIX.

En el proyecto BABEL, ciertos términos aparecían una y otra vez al debatir e interpretar el arte de escuchar. Incluso en

un proyecto europeo, con raíces culturales ampliamente compartidas, es necesario precisar el sentido de las palabras que median el intercambio de ideas y prácticas en el teatro para la infancia y la juventud. Kitty Morley ha explorado el término «atención», Irma Unusic ha abordado la palabra «atmósfera», Bruno Frabetti se ha ocupado del término «cercanía», Nicola Scherer analiza las manifestaciones que se esconden tras la «curiosidad» y Özlem Canyürek propone un glosario personal sobre la «diversidad».

Hacer oír voces que, de otro modo, pasarían desapercibidas

Cuando el teatro se ocupa del arte de escuchar, el arte, a su vez, también debe ocuparse de la educación. Porque, a pesar de toda la libertad del arte, el teatro sigue siendo un espacio de aprendizaje: tiene que ver con ver y oír, así como con comprender y descubrir. Las teorías educativas definen tres formas de acercarse al mundo: los enfoques científico-racionales, los ético-morales y la experiencia estética. El teatro se compromete precisamente con esa percepción sensorial, así como

con la interpretación de los patrones de significado y de la interacción simbólica. Cabe señalar que este aspecto esencial del teatro no siempre se toma en serio, que este enfoque idealista del teatro no siempre se entiende como una vocación y que su relevancia existencial no siempre se aplica de manera coherente en la práctica. Esta fue, entre otras razones, una de las motivaciones para poner en marcha el proyecto piloto BABEL.

El teatro hace posible un tipo especial de comportamiento: actuar y observar, una forma de encuentro. El orden del propio espacio se convierte en un tema; las cosas y los espacios se redefinen. El teatro, como fenómeno estético, se experimenta al mismo tiempo como una práctica potencialmente crítica, en el sentido de que es en la situación excepcional –en la interrupción de la regularidad de la vida cotidiana– cuando puede verse la norma. Hay teatros que se consideran a sí mismos teatros de investigación y que, en todos sus proyectos, no tratan la experimentación práctica y la representación escénica como dos procesos separados, sino como procesos entrelazados (Peters, 2025). Desde este punto de vista, el trabajo no tiene como objetivo principal producir una obra realizada por adultos, sino centrarse en el proceso de investigación performativa con los propios niños. Estos proyectos intentan desmantelar las políticas de exclusión establecidas y predominantes, conocidas tanto en el teatro clásico como en el entorno escolar. Su objetivo es hacer audibles las voces que, de otro modo, serían ignoradas y no hallarían resonancia, dando voz a los niños. Esta práctica permite experiencias que van

más allá de las habituales, que implican formas de intercambio de conocimiento y generan saberes diferentes, ya que hacen que el teatro se vuelva tangible través de la participación.

Crítica del teatro como práctica estética

¿Pueden el teatro y la exploración que hacen los niños de su mundo cotidiano ser, en sí mismos, actos críticos? (Westphal, 2025). Los discursos actuales sobre la crítica de la crítica y la crisis de la ciencia y el arte plantean nuevos interrogantes, concretamente si nuestra época puede seguir describiéndose como la era de la crítica. Esta forma de cognición está siendo cada vez más eclipsada por la evaluación. A su vez, la evaluación misma se ha transformado al adquirir el sentido de condena o acusación, impugnación o rechazo. En relación con el público objetivo, la crítica del teatro es siempre también una crítica y de su análisis por parte de los niños y jóvenes.

No se trata solo de lo que ocupa el centro de las producciones teatrales, sino de los márgenes, de lo no dicho, lo no hecho y lo no visto en lo que sí se ha hecho; de lo no regulado y lo desconocido dentro de lo regulado y lo familiar; de lo inusual en lo cotidiano. Los márgenes no encarnan otro mundo, sino más bien aquello que es diferente del mundo existente, aquello que las respectivas prácticas de interpretación respectivas suprimen o incluso reprimen, pero que sigue existiendo como posibilidad, perceptible –por ejemplo– en los deseos, los miedos y las fantasías. Esto no significa reemplazar el mundo factual por otro, sino deconstruir el mundo existente para exponer sus cimientos y trasfondos y, de

este modo, hacerlos más permeables.

iMás teatro exploratorio!

«¿Qué necesitamos para ofrecer a los niños y los jóvenes acceso al teatro?». En una intervención en la conferencia Investigación en el Teatro para la Infancia y la Juventud celebrada en Hamburgo, Gabi dan Droste, directora artística del berlínés FELD-Theater für junges Publikum (Teatro FELD para público joven [Droste, 2025]), se pregunta por la orientación fundamental y la misión social de los teatros para la infancia y la juventud. En términos generales, esto implica diseñar una programación y un calendario de funciones que permita a este público objetivo asistir a las producciones, hoy en día a menudo complementadas con actividades de educación teatral. «El enfoque de realizar investigación en el teatro infantil y juvenil va mucho más allá; modifica los contenidos, las formas de comunicación, las concepciones de producción y recepción artística y, en consecuencia, las necesidades y los recursos en las estructuras de las compañías teatrales» (Droste, 2025). Este enfoque refleja una nueva manera de situar estos espacios en su entorno.

Se necesita espacio, porque el teatro basado en la investigación va más allá de la caja negra de un teatro, va «hacia el vecindario, las escuelas, las escuelas infantiles, las residencias de mayores, los centros juveniles, las cafeterías del barrio, etc. Los artistas buscan a personas de todas las edades en los lugares donde viven» (Peters, 2025). El teatro de investigación abre los teatros, los conecta, los pone en relación con personas que, de otro modo, apenas tendrían acceso al arte

y la cultura.

Se necesita tiempo, porque el teatro basado en la investigación no se centra únicamente en producir obras que se ensayan y representan dentro de una programación. «El trabajo está mucho más orientado al proceso, fundamentado en el intercambio conjunto entre artistas, científicos y expertos en la vida cotidiana, lo que requiere tiempo para poder establecerse y llevarse a cabo» (Westphal, 2025).

La práctica basada en la investigación rechaza la lógica de la explotación y confía en los procesos y su desarrollo: acepta resultados abiertos (o preliminares) que pueden generar nuevas preguntas. Se trata de conocimientos, destrezas y recursos, porque en el teatro de investigación los contactos con el entorno deben coordinarse, cultivarse, mantenerse y renegociarse constantemente. Esto exige un elevado grado de conocimiento sobre la diversidad de composiciones de nuestra sociedad, así como competencias básicas de comunicación y saberes específicos para trabajar en entornos no artísticos ajenos al teatro.

Y por eso el teatro para la infancia y la juventud necesita más investigación si se toma en serio el arte de escuchar, porque escuchar es tanto una tarea educativa como un reto artístico. El proyecto BABEL ha demostrado que la calidad del arte teatral no se mide solo por el diseño estético o el contenido de una producción, sino también por el conocimiento profundo de los niños y los jóvenes, por las oportunidades reales de su participación y por un conocimiento integral de la educación cultural en las artes escénicas.

Referencias

Gabi dan Droste. <https://forschung-im-kjt.net/beitraege/forschung-im-kinder-und-jugendtheater-was-wir-brauchen-eine-wunschliste-aus-sicht-eines-kinder-und-jugendtheaters> (consultado el 1 de septiembre de 2025).

Sibylle Peters. <https://forschung-im-kjt.net/beitraege/how-to-perform-research-performative-forschungsprojekte-mit-kindern> (consultado el 1 de septiembre de 2025).

Kristin Westphal. <https://forschung-im-kjt.net/beitraege/teilhabe-und-kritik-als-aesthetische-praxis-in-theater-und-schule> (consultado el 1 de septiembre de 2025).

Atmósfera

La actuación como creación compartida

Irma Unušić

¿Qué sientes?
¿Qué recibes?
¿Qué aportas?
¿Cómo cocreamos?
¿Cuál es el orden correcto...?
Empecemos de nuevo.
¿O acaso hay un orden?
Aire que nos envuelve a todos en el espacio,
espacio que está ahí, esperándonos,
ya ahí.
¿Quién creó el aire en el espacio?
¿O es el aire quien nos está creando?

Niño que mira.
Intérprete que mira.
Niño que da.
Intérprete que da.
Niño que toma.
Intérprete que toma.
Niño que experimenta.
Intérprete que experimenta.
El niño siente.
El intérprete siente.
¿Qué crean?
¿Una atmósfera?

Pensar en la atmósfera que rodea al planeta Tierra –esa envoltura de aire que protege la vida de la intensa radiación del sol y ayuda a regular el clima– nos invita a imaginarla como una manta protectora que nos cubre. Ser conscientes de hasta qué punto

podemos influir en ella es una revelación profunda. Sin esta «manta protectora», la vida en la Tierra no podría existir.

¿Podemos concebir la atmósfera del teatro como una manta protectora? Y, si es así, ¿qué significa eso?

Entras en una habitación y, de inmediato, la percibes: la atmósfera. Pero se trata de otro tipo de atmósfera: la que sentimos y creamos mientras estamos en un espacio. A veces nos hace sentir bien, quizás nos reconforta o nos inspira, y otras veces pensamos: «¡qué tipo de atmósfera es esta!». Pero, ¿qué hemos aportado nosotros? ¿Cómo podemos cocrear una atmósfera?

En el campo de las artes escénicas, la atmósfera desempeña un papel relevante. Tal vez no siempre sea un tema central, aunque sin duda los creadores se preguntan: «¿qué piensa un niño? ¿Qué siente? ¿Dónde siente? ¿Piensa el niño en la atmósfera o simplemente la siente? ¿Experimenta el niño el flujo del espacio, moviéndose con la emoción, reaccionando con el cuerpo?». Para un niño, puede que el ambiente no sea un concepto, sino más bien una experiencia vivida: una sensación fluida en el aire que guía cada uno de sus movimientos. El niño no analiza la atmósfera, sino que la absorbe plenamente y fluye con la energía del momento. Los ejercicios de las figuras 1 y 2 ayudan a expresar la experiencia viva de una atmósfera concreta.

Figura 1. CUANDO ENTRAS EN LA SALA CON TU CUERPO, ¿EN QUÉ PARTE DEL CUERPO SIENTES LA ATMÓSFERA? MÁRCALA. PUEDES UTILIZAR COLORES PARA REPRESENTAR DIFERENTES TIPOS DE SENSACIONES.





Figura 2. ¿EN QUÉ PARTE DE TU CUERPO LLEVAS TU PROPIA ATMÓSFERA A UN ESPACIO? ¿QUÉ COLOR APORTAS?

Estas reflexiones nos llevan a pensar en la atmósfera como una parte integral de la experiencia compartida. ¿Quién crea esta atmósfera? ¿Los intérpretes? ¿El público? ¿O surge en el espacio entre ambos? Esta pregunta resulta central para comprender el fenómeno de la escucha, que exploramos en profundidad en los talleres BABEL.

El «arte de escuchar» de BABEL introdujo un elemento de juego de palabras: una «burbuja BABEL» en la que las dinámicas de la escucha se convierten en un juego, una danza de atención, entendimiento y respuesta. ¿Qué escuchamos en los demás? ¿Cómo escuchamos, no solo las palabras pronunciadas, sino las corrientes emocionales que subyacen a ellas? En este espacio, la atmósfera la crean todos los participantes y cada persona contribuye a su flujo.

Yo creo la atmósfera y, a su vez, la atmósfera me crea a mí. Esta es la esencia de la experiencia colectiva. La «burbuja» puede servir como ese manto protector mencionado anteriormente, al proporcionar un espacio para escuchar y para cultivar una atmósfera de escucha, una que proteja, sostenga y nutra al colectivo.

La atmósfera, en el contexto de la representación, no es un mero entorno pasivo. Está llena de imaginación, curiosidad y energía compartida. Es el espacio donde florece la empatía, donde nos escuchamos unos a otros y compartimos no solo palabras, sino también sentimientos. En el teatro,

esto resulta particularmente crucial: la atmósfera es un medio para la exploración, un lugar donde cuestionamos, aprendemos y crecemos. Se trata de una atmósfera de escucha, de creación, de comprensión y, a veces, de fracaso y éxito.

Cuando los niños entran en un teatro o en cualquier espacio escénico, no son simples espectadores. Son participantes activos en la creación de la atmósfera. En las artes escénicas para la infancia y la juventud, esta idea se torna fundamental: todos, tanto los intérpretes como el público, comparten la responsabilidad de la atmósfera. No es algo creado únicamente por los intérpretes o dictado por el espacio. Es cocreado por todos y por todo lo que está presente.

Se transforma en una atmósfera de compartir, de escuchar y de responder, que conduce a la empatía.

La empatía no constituye solo un ejercicio intelectual, es una experiencia corporal.

Es la mirada en los ojos de alguien, el roce de una mano, el aliento que compartimos.

Es la comunicación silenciosa que se establece entre las personas y que genera un espacio de entendimiento y de conexión. En el teatro, esta experiencia se intensifica: podemos sentir la tensión, la emoción, la incomodidad, la alegría de los demás en la sala. Y, al hacerlo, respondemos, algo que, a su vez, modifica la atmósfera. El ejercicio de la figura 3 ayuda a expresar de forma tangible la vivencia atmosférica de un espacio concreto.



Figura 3. ¿EN QUÉ PARTE DE TU CUERPO LLEVAS TU PROPIA ATMÓSFERA A UN ESPACIO? ¿QUÉ COLOR APORTAS?

Entonces, ¿podemos medir la atmósfera en el teatro? ¿Podemos cuantificar los sentimientos intangibles, las corrientes emocionales compartidas que atraviesan una representación? Quizá no, al menos en el sentido convencional. Sin embargo, sí podemos sentir su presencia. Es responsabilidad de todos los que se encuentran en el espacio velar porque la atmósfera se mantenga vibrante,

inclusiva y atractiva para todos. Se trata de una experiencia compartida, una creación colectiva, un intercambio entre las personas y su entorno.

Este texto terminará sin un final. Tú lo continuarás con tu presencia en la creación compartida.

¡Disfruta de esta atmósfera! ¡Deja que la atmósfera disfrute de sí misma!

Atención

Escuchar los patrones de las cosas

Kitty Morley

En la penumbra del teatro, nos movemos en la intersección entre sentir, pensar y comprender. La sensación de descubrimiento resulta siempre bienvenida. Impulsados por la curiosidad, buscamos, reunimos, alimentamos expectativas y creamos ideas que conectan. Quienes trabajan en el teatro tienen mucho en común con los espectadores vorazmente curiosos y sensorialmente perceptivos que acuden a vivir la experiencia escénica. Mientras los adultos pueden recurrir a conocimientos previos para orientarse y comprender sus encuentros, los niños –sobre todo los de 0 a 6 años– siguen ocupados en cartografiar el mundo, enfrentándose constantemente a la sensación de novedad y recurriendo a su capacidad de percepción para dar sentido a las cosas y a las personas.

En este artículo exploró la noción de percepción y los modos mediante los que adquirimos conocimientos a través de la conexión sensorial y la participación. Planteo preguntas sobre la relación bidireccional entre el intérprete y el espectador, así como sobre lo que significa ser un participante sensorial en una representación teatral dirigida a la primera infancia.

La forma en que participamos en un acontecimiento depende de lo que

estemos dispuestos a hacer. Nuestra disposición está influida por la capacidad de desarrollo, la fuerza física, el estado de ánimo y, en el contexto del teatro para la primera infancia, por cómo percibimos la invitación a participar en una producción. Esa invitación no debería considerarse como un gesto único y grandilocuente, sino como una serie continua de pequeños momentos de conexión que se ofrecen antes, durante y después de la representación. De esta manera, los espectadores múltiples tienen múltiples oportunidades para vincularse con la obra, puesto que los momentos de desconexión constituyen un componente natural de la experiencia del espectador. Sin embargo, crear una sensación de conexión no recae exclusivamente en el espectador, sino que forma parte del impulso del intérprete por generar una dimensión dinámica y empática con el público, en la que la escucha mutua se vuelva posible.

Los escritos fenomenológicos de Alva Noë se hacen eco de la literatura sobre el desarrollo infantil al sugerir: «Lo que percibimos está determinado (...) por lo que estamos preparados para hacer. (...) nosotros llevamos a cabo nuestra experiencia perceptiva» (2004, p. 1). Me atrae esta idea de preparación porque puede aplicarse por igual a todas las personas que participan en el espacio de una representación. Aunque a veces se considere que el espectador ocupa una posición estática, esto no debe confundirse con pasividad; tampoco debemos asumir que un niño que se mueve por el espacio escénico esté necesariamente implicado como espectador.

En su estudio sobre lo que denomina

«sentir el teatro», Martin Welton se basa en el trabajo del psicólogo James Gibson para afirmar que «percibir... es una tarea activa» (2012, p. 85). Al derribar la aparente dicotomía entre participación activa y contemplación silenciosa, deseo abordar esta reflexión sobre la percepción desde la afirmación de que la acción en el escenario siempre se encuentra con la actividad y la activación del espectador. Los intérpretes deben estar preparados para participar en un intrincado flujo de comunicación entre quienes «saben» y quienes «permanecen en la oscuridad», en el que la más mínima acción o palabra de cualquiera de las partes puede generar una conexión «sentida» o, por el contrario, una desconexión. Esta idea se desarrolla con mayor amplitud en la teoría de Morley sobre «la taxonomía de la quietud relativa» (2022, p. 145).

En el contexto de la representación, quizás los espectadores no siempre sean capaces de expresar lo que sienten con palabras, pero su postura corporal, sus movimientos, su contacto visual, sus vocalizaciones no textuales, sus aplausos espontáneos, el gesto de darse las manos y su posición próxima o distante con respecto a los demás espectadores revelan su «compromiso activo». Como señala Gibson, «el equipo para sentir es anatómicamente el mismo que el equipo para hacer» (1968, p. 99). La observación atenta y el análisis de la representación pueden revelar patrones fascinantes en la respuesta conductual y, dentro de mi propia investigación sobre la quietud relativa (2022, p. 151), lo que he denominado el «paradigma del aprendizaje» contribuye en cierta medida a sentar las bases de futuras

exploraciones sobre los patrones de movimiento en los espectadores. Al aceptar que el movimiento y la cognición se desarrollan conjuntamente, entendemos que «no existe tal cosa como un sujeto percepto “inerte” o “inactivo”» (Noë, 2004, p. 17). Hablar del proceso de percepción no debería producir incomodidad. Percibir no es más que el modo en que oímos, vemos o nos damos cuenta de algo a través de nuestros sentidos. Se trata de un proceso multidireccional que nos permite interpretar los estímulos que nos rodean. El proceso de percepción nos pone en contacto con nuestro entorno presente y se activa a través de los sentidos localizados, como el oído, la vista o el gusto, o a través de sensaciones somatosensoriales más amplias, como la presión, el dolor o el calor. Imaginemos por un momento que sostengamos una piedra lisa o un pollito recién nacido, o que derramamos una taza de agua fría. Al evocar estas sensaciones, somos capaces de recurrir a experiencias previas para imaginar o revivir la impresión que nos generan estas acciones. Captamos algo que puede traernos placer, humor o incomodidad. Revivimos esas sensaciones al rememorar estas interacciones mediante la memoria. Esto quiere decir que el proceso de percepción es continuo y va de la mano con nuestro sentido tanto de la novedad como de la familiaridad. Podemos definir el sentido de la familiaridad como la sensación de seguridad, saber dónde o con quién estamos a salvo; y la novedad como la fuente de estimulación vital para generar nuevos pensamientos, ideas y conexiones. Experimentamos

la familiaridad y la novedad casi en cualquier lugar –en casa, en el autobús, en el parque...–, en medio de un flujo constante de estímulos familiares y desconocidos. Dondequiera que estemos, encontrarnos con algo inesperado puede convertirse en una oportunidad de oro para recontextualizar y ampliar nuestra comprensión; sin embargo, en el contexto de la representación escénica, «violar las expectativas» resulta aún más valioso. El término «violación de las expectativas» describe el momento de reacción cuando se produce una acción inesperada debido a un cambio en el estímulo predominante. Desafiar las expectativas de un bebé puede causar sorpresa o alegría, especialmente en la etapa en que el apego comienza a formarse y los niños están, por ejemplo, estableciendo las leyes de la gravedad, la permanencia de los objetos o la conducta social. Los niños desarrollan rápidamente expectativas sobre su entorno y se dan cuenta cuando esas expectativas se violan. La atención se capta cuando un patrón se interrumpe, cuando algo en movimiento se detiene o cuando, habiendo sido la norma, nadie utiliza palabras para comunicarse.

Cuando un cambio de estímulo viola las expectativas de un niño, la sensación de sorpresa puede hacer que el espectador se (re)conecte con el estímulo en su estado alterado o a que se (re)capte la atención del niño con un nuevo estímulo tras un período de habituación. El «qué» y el «cuándo» de esa (re)captación de la atención resultan especialmente complejos en un teatro lleno de niños que actúan de forma independiente, aunque sí surgen patrones de respuesta. Aquí, sobre todo para el intérprete, lo importante es

aprovechar la oportunidad de «leer» al público. Con un conocimiento limitado de la etiqueta teatral, las convenciones de la representación, el contenido o los comportamientos del espectador, el término «violación de las expectativas» permite identificar los momentos clave en el viaje del niño como espectador, en un entorno en el que, a pesar de tener pocas expectativas, sigue observando y respondiendo con expectación. Para explorar la idea de sorpresa como función del proceso de percepción, analizaremos brevemente algunos ejemplos de comunicación no verbal, ya que son frecuentes en el teatro para la primera infancia. Lo que vemos, oímos o sentimos como espectadores puede describirse como un texto performativo creado a partir de significantes que deben «leerse» con la misma naturalidad con la que leemos las connotaciones de las acciones y los acontecimientos de la vida cotidiana. Los bebés y los niños, movidos instintivamente por la curiosidad, investigan su entorno alternando las perspectivas intercambiables de la observación, la locomoción y la tactilidad. Estar acostumbrados a cambiar entre estas perspectivas puede dar a los niños, como expertos en crear significados, una soltura que los adultos en el teatro no siempre experimentan de manera inmediata.

Imaginemos una violación de expectativas que busca despertar la atención como un pequeño acto de anarquía. Un destello de picardía en la mirada del intérprete atraerá inevitablemente a los niños hacia una complicidad sutil. Surge una conexión magnética de «yo sé que tú sabes» que

algo extraordinario está sucediendo aquí. Esto puede implicar rasgar papel; derramar agua; iluminar un tambor cubierto de arena para descubrir una pequeña tortuga enterrando sus huevos; dibujar un travieso gato negro que de repente sale corriendo y desaparece; ofrecer a cada espectador un vaso de agua y una galleta durante la función; partir en dos un trozo de arcilla común para revelar una cueva de purpurina azul brillante; ver cómo una niña deja caer su querido oso por la ventana y sale a buscarlo al bosque; o contemplar un cubo que se balancea sobre el espacio de juego creando círculos concéntricos de arena a los pies del público. Estas acciones son violaciones teatrales de las expectativas. Se trata de sucesos que generan sorpresa y nos invitan a reconsiderar lo que creíamos saber: así, fomentan la curiosidad, el placer puro o, quizás lo más importante, la conversación posterior.

Como nota al margen, cabe señalar que, al recordar funciones recientes para exemplificar acciones no verbales cargadas de emoción, la mayoría de las que me vinieron a la mente tenían que ver con la naturaleza u objetos naturales. Tal vez porque la exploración táctil del entorno por parte del niño está tan entrelazada con los elementos naturales, ocurre algo especial —algo que ocurre para todos— cuando llevamos la naturaleza al interior, ya sea a nuestros hogares o al espacio controlado del teatro. Nuestros ritmos visuales y sonoros cotidianos se ven interrumpidos por un estímulo familiar, en lugar de por algo extraño. Cuando creamos sorpresa a partir de la familiaridad —en este caso, la teatralidad del agua, la arena, la tela o

la arcilla—, ofrecemos a los participantes la oportunidad de percibir y reconectar al ampliar sus expectativas. Los elementos naturales se han considerado durante mucho tiempo un estímulo de referencia en el teatro para la primera infancia. Aquí nos referimos a los procesos perceptivos de niñas y niños que acaban de aprender a vocalizar, hablar, saludar o aplaudir; algunos apenas comienzan a caminar, otros ya pueden salir corriendo hacia la puerta; algunos buscan la seguridad del contacto físico con sus padres, otros se sienten cómodos en ese espacio intermedio entre el escenario y el auditorio. Algunos se toman de la mano espontáneamente con sus compañeros de la escuela infantil, otros parecen cautivados por los intérpretes y siguen cada uno de sus gestos. Dado que los niños de entre 0 y 6 años aún tienen poco desarrollada la visión periférica y carecen de experiencia para concentrarse en una sola fuente de sonido del ruido ambiental, el teatro tiene un poder y un potencial enormes como espacio de atención. Nos hallamos aquí ante algo único para el niño en desarrollo: la posibilidad de una experiencia excepcional gracias a las condiciones en las que trabajamos. En el entorno dirigido del teatro, los artistas pueden elegir los estímulos apropiados según la edad de desarrollo con la que trabajan y las atmósferas que desean crear. La paleta de la que disponen los artistas es escenográfica, musical, textural y está pensada para el oído, la vista, las manos y el corazón. Rara vez los artistas buscan la simplicidad, aunque los contenidos suelen tener carácter universal, y un ritmo más lento de presentación favorece que los niños,

con su tiempo cognitivo más pausado, se conecten más hondamente con lo que sucede en el escenario. Sin embargo, es la ausencia de ciertos estímulos lo que, en mi opinión, resulta más significativo para que el público del teatro para la primera infancia pueda encontrar una conexión dinámica con el teatro y mantenerla en el tiempo.

La violación de expectativas más profunda se produce por algo que no está presente. Por su diseño arquitectónico, la mayoría de los espacios escénicos tienen como punto de partida el silencio y la oscuridad. En la vida doméstica, cada uno de nosotros tiene que filtrar una polifonía de estímulos informativos; así, precisamente por la ausencia de estímulos visuales o sonoros accesorios dentro de esos muros, el teatro puede ofrecer un lugar de concentración al eliminar de forma natural gran parte de los estímulos que resultan agotadores para los niños pequeños (para más información, véase Morley, 2023, pp. 23-26). En estas condiciones especiales, que rara vez se reproducen fuera de la arquitectura escénica, somos testigos una y otra vez de hasta qué punto los bebés y los niños son capaces de concentrarse y de percibir en profundidad. La teoría de los «horizontes de atención infantil» (Morley, 2023, p. 106) ayuda a entender por qué los bebés y los niños pequeños pueden conectar de forma tan intensa: su quietud y silencio como espectadores se intensifican, no porque alguien les haya pedido que estén callados, sino porque se les ha posibilitado hacerlo. Esto no solo ocurre porque las paredes del teatro reducen los estímulos externos y permiten que se expanda nuestro

horizonte de atención, sino también porque la percepción cuidadosa del público por parte del intérprete está en el corazón de la dimensión empática que este busca crear.

El sentido único de enculturación de un bebé, su etapa de desarrollo individual y su modo subjetivo de dar sentido a las cosas conforman el núcleo de cualquier respuesta como espectador. La forma en que los intérpretes perciben su propio papel como guías empáticos influye en la sensación de seguridad del niño al entrar en el espacio escénico y en cómo se ayuda a que cada grupo se acomode como público. Crear una dimensión empática entre quienes están en el escenario y quienes están en la audiencia, sea cual sea el contenido del espectáculo, es siempre una prioridad para el intérprete, ya que cada persona presente es participante y, con su presencia, contribuye a la experiencia de los demás. El hecho de que algunos hablen, otros miren y otros se muevan no significa que no estén todos pensando. Aquí, en el teatro, cada participante se sienta, expectante, en la intersección entre el sentir, el pensar y el comprender.

Referencias

- Gibson, J. (1968). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. George Allen and Unwin.
- Morley, K. (2022). *Spectatorship in Theatre for Early Years: Towards a Taxonomy of Relative Stillness* [Tesis doctoral, The University of Manchester].
- Morley, K. (2023). *Mapping Research. A Map on the Aesthetics of Performing Arts for Early Years*. Pendragon.
- Nöe, A. (2004). *Action in Perception*. MIT

-
- Press.
- Stahl, A. E. y Feigenson, L. (2017).
Expectancy violations promote learning in young children. *Cognition*, 163, 1-14.
- Welton, M. (2012). *Feeling Theatre*. Palgrave Macmillan.

Cercanía

Interacción a través de la investigación artística colaborativa

Bruno Frabetti

El teatro para la infancia y la juventud es una cuestión de curiosidad y perseverancia, tanto para los artistas como para el público. Es una experiencia que depende del tiempo y del espacio compartidos. Como artista e investigador, comparto algunas observaciones que pueden ayudar a entender mejor qué significa «el arte de escuchar en el teatro para la infancia y la juventud», entrelazando experiencias personales con las intenciones del proyecto BABEL.

Premisas: La necesidad de esta reflexión se ve reforzada por una exploración amplia y profunda de los diferentes lenguajes artísticos representados en la vibrante red internacional de ASSITEJ International, la principal asociación dedicada al teatro para la infancia y la juventud en todo el mundo. Más allá de mis palabras, hay un compromiso con la comprensión y la mejora de los complejos procesos de comunicación que tienen lugar en el teatro y las artes escénicas, especialmente en lo que se refiere a los públicos jóvenes. En el centro de esta visión se encuentra la convicción inquebrantable, compartida por todos los socios, de que los niños y los jóvenes tienen un derecho inherente a la plena ciudadanía cultural: un derecho que incluye la participación activa, el acceso y la

representación en la esfera cultural. En la infancia y la juventud, la diversidad no es una excepción: es el tejido mismo de la experiencia, y la fuente de inspiración de las políticas culturales innovadoras.

Retos: Las diferencias lingüísticas, emocionales y cognitivas no son obstáculos que superar, sino aspectos fundamentales del desarrollo humano. Reconocer esta complejidad no constituye solo una responsabilidad ética, sino también una elección artística deliberada, en la que los artistas reivindican su papel esencial y, a través de las diferentes artes, pueden apoyar y pedir una alianza con el mundo educativo, simplemente por el hecho de compartir el mismo espacio. Aunque compartimos el mismo tiempo, conviene subrayar el impacto aún inexplorado de las artes escénicas, con el objetivo de respirar al mismo ritmo. Los artistas, los niños, los cuidadores y los adultos que participan juntos en la experiencia artística cohabitan un momento único y de gran valor, que nunca debería darse por sentado. Cada etapa del desarrollo humano trae consigo sus propios ritmos, lenguajes y formas expresivas. Este reconocimiento plantea la necesidad de escuchar de manera profunda y sostenida a los niños y los jóvenes, no únicamente como espectadores, sino como personas con miradas singulares capaces de influir y dar forma al proceso artístico. Solo a través de este tipo de escucha podemos comprender sus tiempos, sus códigos, sus modos de expresar emociones y significados. Así podemos acercarnos más y solo en ese acercamiento los actos artísticos pueden transformarse en espacios de intercambio genuino y

sensible.

En el teatro para la primera infancia, esta conexión se transmite a través del contacto visual, pero también a través de los silencios prolongados, los sonidos casi imperceptibles, las emociones repentinas, la sorpresa, la risa inesperada y las posturas que revelan la plena implicación sensorial de los más pequeños. A medida que crecen, empiezan a plantear preguntas y, sobre todo, quieren asegurarse de que volverás para explorar esas preguntas. Los niños un poco mayores, aunque todavía muy pequeños, dominan con gran soltura el arte de preguntar, de modo que los artistas y educadores deben estar preparados para escuchar y comprender adecuadamente. También en la infancia existe una edad intermedia, una época salvaje que genera preguntas confusas. Se trata de preguntas que encubren la necesidad de comprender, que en ocasiones buscan atención o que, incluso, pueden adquirir un tono surrealista. Preguntas que, entre líneas, parecen afirmar: «somos pequeños, pero estamos aquí, ¿nos ves?». Intentaré hablar ahora como el niño de 6 a 10 años que una vez fui:

Necesitamos contenidos complejos, no para crecer más rápido, sino para que nos tomen en serio. No para convertirnos en adultos antes de tiempo, sino porque sentimos el paso del tiempo con intensidad, lo habitamos y lo escuchamos. No queremos verdades apresuradas y excesivamente simplificadas. No buscamos respuestas fáciles, sino que queremos mantener abiertos los temas de reflexión. Queremos hacer preguntas que nos ayuden a pensar sin miedo a equivocarnos; que abran mundos

imaginarios que dialoguen con nosotros, no que nos sermonen; preguntas que no tengan prisa por concluir con un punto final. No queremos que nos entretengan, queremos participar. No queremos que nos expliquen las historias, sino historias que nos dejen espacio para entrar. No queremos que nos hablen como a niños, sino como a personas.

Muchos niños no tienen prisa por crecer; quieren compartir y, a menudo, recuerdan a los artistas lo que realmente significa «jugar», tanto en el escenario como en la vida. Este juego compartido en un mismo espacio todavía puede ser aceptado en la adolescencia, aunque las reglas evolucionan a medida que la voluntad de cambiar el «estatus infantil» se convierte en una prioridad. Sin embargo, la necesidad de complicidad, de ser comprendido e incluido, permanece. Los adolescentes pueden parecer de repente alérgicos a las preguntas, pero no lo son: lo que ocurre es que el ritmo en el escenario, los temas y el diálogo deben estar actualizados. Los artistas del teatro para la infancia y la juventud deben ser conscientes de esta necesidad de cercanía y escucha mutua dentro de los diferentes grupos de edad, cada uno con su propio modo de escuchar.

Años de práctica en este campo nos han enseñado que los niños no son espectadores pasivos. Son curiosos, atentos, emocionalmente perceptivos y capaces de responder a las obras artísticas con profundidad y complejidad. Reconocer esta realidad resulta esencial para adentrarse en el espacio creativo; de lo contrario, nuestro trabajo corre el riesgo de convertirse en un monólogo en lugar de en un diálogo. En ese diálogo,

los artistas pueden plantearse preguntas como: ¿cómo perciben el paso del tiempo, especialmente el presente, los diferentes grupos de edad? Los niños, sobre todo los más pequeños, crecen mucho más en un año de lo que lo hace un adulto. Y, sin embargo, el tiempo de los adultos parece transcurrir con mayor rapidez que el de los niños.

¿Podemos hablar de un tiempo propio de las artes escénicas? ¿Tiene una frecuencia diferente de la del tiempo cronológico? El tiempo de la vida y el tiempo de la experiencia artística no son iguales, aunque se entrecruzan en algunos espectáculos teatrales para convertirse en un espacio compartido entre el escenario y el público. Ese espacio incluye la espera —antes, durante y después—, la cercanía y la relación continua que de ella se deriva, entendida como una escucha y una presencia recíprocas a lo largo del espectáculo.

«El teatro es un juego de tiempo y espacio. No creamos el tiempo, lo interpretamos (...) El teatro debe ser un lugar donde el tiempo se dilate, un tipo de tiempo que no existe en ningún otro sitio», como dijo Peter Brook. Más que intentar «domar» el tiempo, el teatro busca explorarlo, jugar con sus posibilidades. Para los artistas, también existe un tiempo entre bastidores. Es el tiempo de la creación, que abarca toda la investigación artística previa a la experiencia escénica, pero también la adaptación permanente de una obra tras su estreno.

Cómo encontrar el momento justo para cada acción, escena tras escena... cómo dar con el ritmo teatral adecuado y las decisiones pertinentes, los reajustes, los errores e, incluso, la aleatoriedad. Aquello

que antes no funcionaba y ahora, de repente, sí... es una cuestión de sincronía. «Lo que importa no es la duración de una escena, sino su intensidad. Se trata del tiempo vivido, no del tiempo medido», vuelve a decir Peter Brook, aludiendo no a la cantidad, sino a la calidad de la experiencia, una idea que refleja profundamente el significado del arte de escuchar.

Los artistas no pueden dejar de formarse, no pueden fingir que están preparados o que dominan el oficio.

Deben seguir cambiando junto con el público, ya que el teatro es una experiencia viva; sin embargo, también necesitan espacios propicios para hacerlo. BABEL ha sido una oportunidad particularmente fecunda, materializada en una estructura compleja en la que los festivales abrieron lugares de encuentro, diálogo e intercambio. Estos festivales funcionan como auténticos laboratorios creativos, donde los artistas y los públicos de la infancia y la juventud se reúnen, colaboran y participan en una búsqueda compartida.

En el corazón de estos festivales están los Grupos de Creación Multilingües y los Talleres de Formación Artística. Cada uno se desarrolla como una residencia intensiva de una semana en la que 12 artistas de diversas procedencias lingüísticas y culturales trabajan juntos bajo la guía de facilitadores artísticos. A través de la investigación interpretativa colaborativa y los talleres abiertos, estos artistas interactúan con públicos infantiles y juveniles locales de formas significativas, a menudo improvisadas. Estos intercambios culminan en presentaciones informales, instantáneas

de la exploración artística que hacen visible la exploración creativa en curso y favorecen una reflexión colectiva sobre la distancia entre las intenciones y los resultados. Se trata de experiencias abiertas a niños de diferentes edades, dependiendo del público principal de cada festival, pero todas comparten una premisa común: los niños nos miran y nosotros también debemos aprender a mirarlos.

Las obras desarrolladas dentro de BABEL se han configurado desde la experimentación y el riesgo, pero también a partir de tres directrices fundamentales:

- Escuchar al público.
- Escuchar a otros artistas en espacios comunes, como los talleres creativos.
- Escuchar a la nueva generación de artistas, creadores emergentes que aportan perspectivas frescas.

No es raro que este tipo de proceso se vaya aclarando poco a poco y que, tras afrontar y resolver distintos retos, acabe

generando nuevos modelos inspiradores y replicables. El proceso creativo no es lineal y está atravesado por la duda, y es precisamente esa apertura la que hace posible los encuentros artísticos genuinos. Por eso puedo afirmar que BABEL va más allá de ser un proyecto: es una plataforma dinámica y en evolución, un espacio para la investigación artística, la cooperación cultural y el diálogo entre generaciones. Nos invita a replantearnos cómo creamos, para quién creamos y por qué lo hacemos. Insiste en que la inclusión no es una meta que hay que alcanzar, sino una práctica constante basada en la escucha, la apertura y el cuidado mutuo.

- Escuchar significa incluir.
- Crear implica hacerse preguntas.
- Mirar y ser mirado es participar en el esfuerzo compartido por comprendernos.
- Solo a través de los errores, los aciertos y el seguir intentándolo podemos acercarnos verdaderamente.

Curiosidad

Las prácticas subversivas de preguntar y resistir

Nicola Scherer

«Crea como un niño y revisa como un científico»: Tyler Greg Okonma. Si algo une a los artistas, programadores, bailarines, titiriteros, directores, mediadores y facilitadores de los festivales BABEL es su entusiasmo compartido por la curiosidad, esa audacia de abrirse a todo lo que irrumpre en el presente: el sonido desconocido, el movimiento no experimentado, el sabor inimaginable. Los niños saben instintivamente que lo que a algunos adultos les parece atrevido o arriesgado es, para ellos, una herramienta de supervivencia. Se trata de la apertura a lo que nunca han visto, sentido, probado o escuchado. Hay una cierta belleza en ser ingenuo, en explorar sin el anclaje de las experiencias pasadas. Es celebrar el intervalo, escuchar el sonido que está por venir, abrazando los araños, las imperfecciones, lo no revelado y lo procesual en la interpretación. ¿Qué tipo de curiosidad se niega a conformarse con explicaciones rutinarias y, en cambio, lo cuestiona todo?

La curiosidad como resistencia: Michel Foucault

Michel Foucault redefinió la curiosidad no como frivolidad, sino como un acto subversivo. La veía como «una disposición

a encontrar extraño y singular lo que nos rodea; un fervor por comprender lo que sucede y lo que pasa». Para Foucault, la curiosidad «permite liberarse de uno mismo», en un rechazo persistente de los marcos familiares. En los festivales BABEL, la improvisación que celebra el momento imperfecto, sin pulir y sin ensayar no constituye ingenuidad, sino resistencia frente a las narrativas pulcras y los hábitos institucionales. Es resistencia y compromiso.

La curiosidad como indagación política existencial: Hannah Arendt

Para Hannah Arendt, la voluntad de hacer preguntas audaces – pensar sin guion – es lo que sostiene la esfera pública y democrática. La verdadera curiosidad significa entrar en el ámbito público y rechazar el silencio frente a la simplificación. Es fundamental para el juicio colectivo y la ciudadanía activa. Permanecer con el público desde la curiosidad no es, por tanto, solo una cuestión estética: es política.

La curiosidad como investigación performativa: Sophie Calle

Pensemos en Sophie Calle y su proyecto Suite Vénitienne, en el que, en el proceso de seguir a desconocidos y documentar sus vidas, transformó sus herramientas artísticas en actos radicales de observación y participación. Para Calle, la curiosidad es una forma de exploración performativa, con su obra modelando la curiosidad como un ritual performativo de indagación. Del mismo modo, los artistas y facilitadores de BABEL abordan el momento como Calle: rastreando sonidos, movimientos y emociones... atentos a lo

que surge en tiempo real.

La curiosidad en lo cotidiano convertida en arte: Marcel Duchamp

Los *readymades* de Duchamp —objetos cotidianos convertidos en arte por el simple acto de elegir— nos obligan a preguntarnos: ¿qué hace que esto sea arte? Su gesto nos prepara para asombrarnos ante todo lo que encontramos. Celebrar lo procedural, lo transitorio y lo ordinario es un movimiento duchampiano: acciones sencillas que suscitan un replanteamiento profundo de las categorías, el valor y la creatividad.

Curiosidad en un escenario global: Kendrick Lamar

En la Super Bowl LIX, Kendrick Lamar no se limitó a actuar: planteó preguntas a millones de personas. Su espectáculo comenzó con Samuel L. Jackson, en el papel del Tío Sam, instándole a que «jugara el juego», una directriz que Kendrick desafió rapeando a capela, denunciando las narrativas corporativas y haciendo referencia a problemas sociales — desde la promesa de «40 acres y una mula» hasta el encarcelamiento masivo —, todo ello escenificado como un cine de investigación. Con bailarines que formaban y fragmentaban la bandera, un escenario inspirado en la PlayStation y un teatral Crip Walk interpretado por Serena Williams, Lamar provocó deliberadamente al público para que se hiciera preguntas y no se limitara a mirar. Como señaló un crítico, «redefinió el potencial de un espectáculo de medio tiempo en la Super Bowl... exigiendo toda la atención y una escucha

activa»⁶. Lamar no solo actuó, sino que hizo que los espectadores se preguntaran: ¿qué estamos viendo y por qué? Su puesta en escena estaba cargada de múltiples capas políticas y era culturalmente confrontativa. Su actuación exigía un juicio activo y atención, precisamente el tipo de curiosidad colectiva que resonaría en las concepciones de Arendt y Foucault. ¿Y cuando Lamar nos instó a apagar nuestros televisores al final? ¿Qué fue eso sino curiosidad en acción? Romper el bucle pasivo, cuestionar la propia mirada.

Un hilo de continuidad en la curiosidad

Desde la lúdica invitación de Tyler — crear con la libertad de un niño, revisar con el rigor de un científico — hasta el cuestionamiento revolucionario de Foucault, pasando por el pensamiento público de Arendt, la presencia investigadora de Calle, la provocación cotidiana de Duchamp y el interrogatorio cultural masivo de Lamar, la curiosidad emerge como:

- **Resistencia:** Erosionar el poder a través de la sorpresa.
- **Compromiso:** Nutrir el pensamiento compartido dentro de la vida pública.
- **Investigación:** Convertir el arte y la representación escénica en indagación.
- **Provocación:** Transformar el espectáculo en preguntas.

La curiosidad, entonces, no es inocente: es una estrategia. Desafía las estructuras, invita a la reflexión compartida, constituye una forma de resistencia creativa y diálogo democrático, y enciende la transformación cultural.

En esencia, los festivales BABEL

⁶ Página web: https://time.com/7214228/kendrick-lamar-super-bowl-halftime-show-analysis/?utm_source=chatgpt.com (consultada el 7 de julio de 2025).

funcionan a partir de este mismo axioma: mantenerse abiertos, curiosos y responsables. Sus prácticas encarnan un linaje de resistencia imaginativa, desde la crítica filosófica hasta la provocación

en los escenarios callejeros. Invitan tanto a los artistas como al público a observar, a cuestionar y a, juntos, reimaginar lo que puede ser posible.

Diversidad

Descentrar el discurso

Özlem Canyürek

El teatro no constituye solo un espacio de representación, sino también de poder. Quién cuenta las historias, quién puede crear y quién queda relegado a los márgenes son cuestiones que conforman la esencia misma de esta práctica artística (hooks, 2014). Este glosario se inspira en años de conversaciones, luchas y sueños colectivos compartidos con creadores teatrales y con profesionales culturales marginados y racializados. Al reconocer que nuestras posiciones sociales son diferentes – moldeadas por distintos grados de acceso, privilegio y las duras condiciones de la precariedad (Butler, 2004; Bhabha, 2014) –, nuestras experiencias vividas influyen profundamente en cómo entendemos, respondemos y aplicamos estas definiciones.

Este glosario no pretende definir la diversidad de manera rígida, sino más bien suscitar reflexión, poner en duda supuestos arraigadas y ofrecer nuevas formas de ver las cosas. A diferencia de un diccionario, que fija los significados, la diversidad es fluida, relacional, controvertida y perfilada por las experiencias vividas y las dinámicas de poder. De ahí la decisión de crear un glosario: no para imponer significados, sino para abrir espacios de análisis, crítica y diálogo. En lugar de trazar límites rígidos, este glosario invita a revisar de forma constante el lenguaje que

utilizamos para describir y dar sentido a nuestro mundo. Cada término invita a repensar críticamente conceptos que a menudo se dan por sentados, exponiendo los sistemas subyacentes que sostienen la exclusión y señalando las posibilidades de un cambio estructural (Ahmed, 2012; Erel et al., 2016). Este glosario no es una mera recopilación de definiciones: es una invitación a cuestionar las estructuras de poder establecidas, a desplazar el foco desde los márgenes hacia el centro (Mbembe, 2017) y a escuchar con atención y compromiso. Se trata de un acto de «sembrar semillas», de cultivar un teatro plural y reflexivo, un espacio en el que puedan echar raíces y florecer otras formas de pensar y de ser (ruangrupa, 2022; Walsh, 2023).

Capacidad: Más allá de la fuerza física o de la aptitud mental, la capacidad se define por las limitaciones que la sociedad impone al cuerpo y a la mente. ¿A quién se percibe como «capaz» de crear, liderar y contribuir? ¿Qué necesidades se consideran normales y cuáles se tratan como excepciones? La capacidad no es solo un rasgo personal, sino una construcción social que impone inclusión y exclusión.

Ausencia: Lo que falta tiene tanto peso como lo que está presente. La ausencia rara vez es casual: está planificada, impuesta y sostenida. ¿Qué voces faltan? ¿Quiénes están ausentes de los puestos de liderazgo, de la programación, de las decisiones de financiación? La ausencia no es un vacío neutral, sino el resultado de una exclusión deliberada.

Acceso: No se trata de una puerta abierta, sino de un umbral custodiado. ¿La llave? A menudo está en manos de unos pocos

elegidos. El acceso va más allá de poder entrar: tiene que ver con quién define las condiciones de participación. Tiene que ver con redibujar los límites y reescribir las reglas de la participación. ¿El acceso es un privilegio que se otorga o un derecho que se niega? ¿Invita al cambio o exige la inclusión?

Estética: Es un lenguaje de poder. La estética decide qué se percibe como sofisticado, qué se etiqueta como «auténtico» o «exótico». ¿Qué sensibilidades artísticas se universalizan? ¿Quién define qué es elegante, qué es caótico, qué resulta valioso? Los juicios estéticos no pueden concebirse como normas: están atravesados por los legados del colonialismo, la exclusión y las tradiciones jerárquicas (in)visibles. ¿Qué sucede cuando cambiamos la mirada que determina lo que es «bello»?

Agencia: Es el poder de actuar, definir, cuestionar y decir no. La agencia no tiene que ver solo con ser visible, sino con ejercer control sobre la representación, la autoría y la toma de decisiones. Es negarse a ser reducido al objeto de la mirada ajena. Sin embargo, para muchas personas, este poder se ve atravesado por la precariedad laboral, la inestabilidad económica, la falta de protección adecuada e incluso la ausencia de reconocimiento legal: una batalla diaria contra un sistema diseñado para limitar.

Archivo: Archivar es una forma de declarar valor. Decide qué Historia y qué historias perduran y cuáles se olvidan. Los archivos no son pasivos; reflejan las manos que los crean, las voces que amplifican y los silencios que imponen. ¿Qué historias se conservan con esmero y cuáles se fragmentan, se marginan o se ocultan?

Autoría: Escribir es reclamar un espacio. Pero, ¿quiénes ven sus palabras acogidas, institucionalizadas, financiadas y elevadas al canon? La autoría trasciende el arte de contar historias, tiene que ver con la legitimidad y la propiedad. ¿Quién puede contar sus propias historias sin mediación? ¿Y qué ocurre cuando la autoría rechaza los límites del individualismo y abraza prácticas colectivas, encarnadas o impulsadas por la comunidad?

Conciencia: Reconocer sin actuar es un gesto vacío. La conciencia que no impulsa el cambio se convierte en una ilusión conveniente. ¿Quién tiene que cargar con el peso de la conciencia y a quién se le permite permanecer en la ignorancia? En el teatro, la concienciación no debe ser un punto de llegada, sino un catalizador. Ser consciente significa desestabilizar las estructuras que hacen que la ignorancia resulte cómoda.

Pertenencia: Es una negociación constante, es la tensión entre ser invitado y sentirse realmente en casa. Rara vez es incondicional, ya que suele requerir ajustarse a las normas de quienes tienen el poder. La verdadera pertenencia no consiste en «encajar»: significa disponer de los recursos necesarios para transformar el espacio hasta que nadie necesite preguntarse si tiene derecho a estar ahí.

Canon: Un juego de espejos que reproduce una y otra vez los mismos rostros seleccionados. El canon se presenta como atemporal, objetivo, universal. Pero, ¿realmente lo es? ¿Quién está ausente del canon y quién nunca estuvo destinado a formar parte de él? El canon no es una simple recopilación, sino

un sistema de validación. ¿Qué sucede cuando rechazamos los estrechos límites del canon establecido para forjar nuevas métricas de valor artístico que honren la diversidad de las experiencias vividas?

Cuidado: Más allá de la amabilidad, el cuidado constituye una ética de la responsabilidad, la rendición de cuentas y el trabajo. Con frecuencia es invisible, se da por sentado y se infravalora. ¿Quién asume el peso del cuidado en el teatro y quién tiene la libertad de crear sin esa carga? El cuidado es político. Debe ocupar un lugar central, no como una tarea invisible entre bastidores, sino como un principio rector en lo artístico y lo institucional.

Colaboración: No es una simple pose de inclusión. Colaborar requiere aceptar la incomodidad, negociar y dejarse transformar. No se trata solo de quién es invitado a la mesa, sino de cuestionar quién construyó la mesa, quién marca la agenda y qué voces moldean de verdad el resultado. La colaboración no debería ser un gesto simbólico, sino una redistribución del poder.

Comunidad: Una palabra que a menudo se idealiza. Una comunidad no es solo un grupo de personas, sino una red de interdependencia. Implica responsabilidad, reciprocidad y el reconocimiento de que la libertad es colectiva. Una comunidad real no borra las diferencias, sino que las aborda. No siempre es armoniosa ni fácil, pero se sostiene en el compromiso compartido, no solo en el hecho de compartir un espacio.

Empoderamiento: No es algo que pueda darse, sino algo que debe conquistarse.

Aunque suele presentarse como un logro individual, el empoderamiento genuino es colectivo. No consiste en aprender a sobrevivir dentro de sistemas opresivos, sino de desmantelar esos sistemas por completo. Empoderar no significa integrarse en el orden existente, sino redefinir los términos de la existencia misma.

Excelencia: ¿Quién define qué es excelente? ¿De quiénes son las historias que se consideran magistrales? El mito de la excelencia «neutral» funciona como una herramienta de exclusión que refuerza las jerarquías establecidas. La excelencia no debería ser única, sino diversa. No debería ser una barrera, sino una invitación a la multiplicidad, la complejidad y la posibilidad radical. Es una práctica viva que exige una renegociación constante, en la que cada acto creativo contribuye a ampliar los límites de lo que entendemos por extraordinario.

Experimentación: Para algunas personas, un derecho. Para otras, un riesgo. La experimentación suele ser un privilegio reservado a quienes no tienen que justificar su presencia, su lugar. ¿Quién puede permitirse fracasar sin consecuencias? ¿Quién debe demostrar su valía una y otra vez? ¿Y si experimentar no fuera un lujo, sino un derecho, accesible a todos, para derribar las limitaciones heredadas y no solo reformularlas?

Experiencia: ¿Quién es reconocido como experto y quién sigue etiquetado como «emergente», «alternativo» o «marginal»? La pericia no depende únicamente de la formación formal; tiene que ver con quién

ve validado y legitimado su conocimiento. ¿Y si la experiencia vivida, la práctica comunitaria y la sabiduría transmitida entre generaciones se valoraran tanto como la validación institucional?

Festival: Un encuentro efímero, una celebración curada de la inclusión. Pero, ¿qué sucede cuando se apagan los focos? ¿Quién ha ocupado un escaparate temporal y quién está realmente integrado en el panorama teatral? ¿Es el festival un laboratorio para experimentar o una repetición de las viejas estructuras de poder bajo nuevos ropajes? Un festival debería ser más que una plataforma para la visibilidad: un mecanismo para la transformación estructural duradera.

Financiación: Un entramado de obstáculos y pruebas que superar. Nunca imparcial. A algunos se les dan alas y a otros se les deja arrastrarse. La cuestión no es solo quién recibe fondos, sino por qué y qué tipo de historias se consideran dignas de apoyo. Aunque la financiación suele presentarse como un proceso meritocrático, siempre es política. ¿Y si la financiación dejara de entenderse como actos de generosidad selectiva y pasara a verse como una forma de reparación estructural?

Control de acceso: No siempre se trata de una puerta cerrada. A veces basta con una mirada que excluye, un silencio que ignora, una invitación que nunca se envía. El control de acceso va más allá del rechazo: consiste en asegurarse de que algunas personas ni siquiera lleguen a llamar a la puerta. Sucede en los comités de selección, en las decisiones de programación, en las reglas tácitas de las instituciones. Los guardianes del acceso suelen creer que simplemente están

garantizando la «calidad». Pero, ¿de quién es esa calidad?

Inclusión: Con frecuencia es una representación simbólica más que una práctica. La inclusión suele presentarse como un regalo, un privilegio otorgado a los excluidos. Pero la verdadera inclusión no debería consistir en hacer hueco en una mesa ya puesta, sino en preguntar quién construyó esa mesa desde el principio. Cuando la inclusión se concede con condiciones, ¿podemos seguir llamándola inclusión?

Interseccionalidad: Más que una palabra de moda, es un marco para entender cómo se entrecruzan las distintas formas de opresión. No se trata únicamente de reconocer la diferencia, sino de comprender cómo la raza, el género, la clase, la capacidad y otros factores configuran la experiencia de maneras que no pueden separarse. Implica analizar cómo las estructuras de poder agravan la exclusión. ¿A quién beneficia que la interseccionalidad se reduzca a una simple lista de verificación?

Saberes: No todo conocimiento está escrito, archivado o certificado. Muchos saberes están encarnados en las experiencias vividas, se transmiten en los recuerdos, se comunican a través de canciones y se expresan en silencio. Algunos se celebran y se recompensan, mientras que otros se descartan o se suprimen activamente. ¿Quién decide qué cuenta como saberes legítimos? ¿Quién determina de quién serán los conocimientos que darán forma a nuestras narrativas compartidas?

El lenguaje: Puede tender puentes y, también, levantar barreras. No solo comunica. Otorga legitimidad, da forma

a la identidad y delimita el poder. Más allá de las palabras, el lenguaje moldea el pensamiento, enmarca el discurso y determina qué voces suenan con mayor fuerza. Al analizar críticamente cómo se usa el lenguaje en guiones, diálogos y puestas en escena, descubrimos las formas sutiles en que el lenguaje refuerza o se enfrenta las narrativas dominantes.

Mentoría: Esta es una escalera que no todo el mundo tiene la oportunidad de subir. Si bien los programas de mentoría prometen orientación y crecimiento, también pueden perpetuar las jerarquías existentes al encauzar a las personas hacia roles predefinidos. ¿Quién es impulsado hacia la cima y quién se queda al margen? ¿Representa la mentoría una vía real de empoderamiento o solo otra forma de preservar el statu quo?

Neutralidad: La gran mentira. Un mito al servicio del poder. Nada en el arte o la cultura es neutral: cada decisión, desde la programación hasta la financiación, constituye un acto político. Siempre implica tomar partido. La pregunta es: ¿a favor de quién? ¿Y qué se disfrazo bajo la etiqueta de «objetividad»? La neutralidad es una estética de complacencia, una negativa a nombrar las fuerzas que configuran lo visible y lo invisible.

Apertura: A menudo se habla de ella como un ideal, aunque rara vez se practica plenamente. La apertura no equivale a una tolerancia pasiva: exige estar dispuesto, de manera activa, a permitir que la diferencia transforme el tejido mismo del espacio. No se trata de una preferencia estética, sino de una postura ética que nos desafía a acoger la disruptión y la incertidumbre.

Otredad impuesta: Una forma de

violencia sutil pero efectiva. Ser alterizado significa ser visto como esencialmente diferente, marginado como alguien que siempre es «insuficiente». Imponer la otredad va más allá de la exclusión: construye activamente una frontera artificial que coloca a algunos como la norma y a otros como anomalías permanentes.

Participación: Un rompecabezas incompleto. ¿Eres realmente parte del conjunto o solo estás llenando los huecos que alguien más dejó en su diseño? La participación suele confundirse con el poder, pero participar significa el derecho a dar forma, no solo a estar presente. Participar de verdad es cuestionar el marco en sí mismo: ¿quién lo construyó? ¿Quién lo mantiene y quién se beneficia de sus limitaciones?

Privilegio: No solo consiste en lo que uno posee, sino en los pesos invisibles que uno se libra de cargar. Funciona como una fuerza silenciosa, una ventaja estructural que permite a algunos sortear los obstáculos que otros deben enfrentar a diario. El reto no está en negar su existencia, sino en examinar cómo se ejerce ese favor inmerecido. ¿Será el privilegio un escudo para mantener el statu quo o una herramienta para derribar las barreras que lo sostienen?

Proceso: Más que un medio para alcanzar un fin, es un territorio de negociación, fricción y transformación. En el teatro, el proceso suele quedar oculto tras el pulido producto final, aunque es ahí donde el poder se despliega con mayor intensidad. ¿Quién tiene la capacidad de definir el proceso? ¿De quién son los métodos que se consideran válidos, se financian y se institucionalizan? El proceso se resiste a

la linealidad, abraza la lentitud y prioriza la creación colectiva de significado por encima de la producción extractiva.

Distribución del poder: No basta con invitar a otros a entrar en la sala: hay que preguntarse quién construyó esa sala, quién guarda las llaves y si esas paredes deberían existir. Supone incomodidad, lo que significa que aquellos acostumbrados a tener el poder deben soltarlo, no solo en apariencia o de manera simbólica, sino estructuralmente. Generar espacio sin ceder no resulta suficiente; el cambio real exige redistribuir la toma de decisiones, los recursos, la autoría y la influencia. El poder que solo se «comparte» en los momentos visibles no es reparto del poder, es una estrategia de imagen.

Representación: Un foco que puede iluminar o distorsionar. Va más allá de la mera visibilidad: se refiere a quién controla la narrativa y a cómo se construyen los relatos. ¿De quién son las experiencias que se colocan en el centro y cuáles se relegan a los bordes? La representación auténtica no solo visibiliza las voces marginadas, sino que les da agencia para hablar por sí mismas, de un modo que cuestiona la superficialidad del tokenismo.

Silenciamiento: No siempre hace ruido, pero siempre deja huella. Puede adquirir formas sutiles, como la desestimación cortés, la escucha selectiva o la omisión sistemática de algunas voces. Es la fuerza silenciosa que borra el disenso y refuerza la conformidad. ¿Quién gana cuando se acallan ciertas voces y quién pierde su potencial en el camino? El silenciamiento constituye una estrategia deliberada que configura el discurso al controlar lo que se dice y lo que se omite.

Solidaridad: No es caridad, no es un favor; es una forma de lucha compartida, un compromiso real de estar con los demás, no solo por los demás. Es acción, no palabras. Significa entender que tu liberación está ligada a la mía, que la justicia no es una propiedad privada, sino una construcción colectiva. La solidaridad incomoda: nos pide escuchar cuando es más fácil hablar, hacernos a un lado cuando estamos acostumbrados a liderar. No es una actuación, tampoco un gesto simbólico o una alianza temporal formada por conveniencia.

Narración: Las historias determinan cómo vemos, en quién confiamos, qué creemos que es posible. Contar historias es intrínsecamente un acto político. La pregunta nunca es solo «¿qué historia se cuenta?», sino «¿quién tiene derecho a contarla?». ¿Y de quién son las historias que se borran antes incluso de ser pronunciadas? Recuperar el acto de narrar es recuperar el derecho a nombrarse y definirse a uno mismo, más allá de los relatos impuestos por el poder.

Tokenismo: No se trata de marcar una casilla para verificar la diversidad, sino una forma de inclusión escenificada que usa la presencia de figuras marginadas para proyectar la ilusión de progreso. Es una imagen curada de la diversidad que acalla el disenso y enmascara las desigualdades estructurales del poder. El tokenismo reduce las voces a presencias ornamentales, visibles pero sin agencia, y ofrece una falsa apariencia de representación mientras deja intactas las barreras sistémicas.

Universalidad: Una historia que afirma ser para todos, pero que solo habla con una voz. ¿Y si ser universal no

significara uniformidad, sino la capacidad de albergar numerosas verdades a la vez? ¿Y si, en lugar de concebirla como una fórmula única para todos, reimagináramos la universalidad como la convivencia de múltiples realidades, a veces incluso en conflicto?

Referencias

- Ahmed, Sara (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Bhambra, Gurinder K. (2014). *Connected Sociologies*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Butler, Judith (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres y Nueva York: Verso.
- Erel, Umut; Murji, Karim y Zaki Nahaboo (2016). «Understanding the contemporary race-migration nexus». *Ethnic and Racial Studies*, 39(8), 1339-1360. <https://doi.org/10.1080/01419870.2016.1161808>
- hooks, bell (2014). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Mbembe, Achille (2017). *Critique of Black Reason*. Durham y Londres: Duke University Press.
- ruangrupa (2022). *Documenta Fifteen Handbook*. Berlín: Hatje Cantz Verlag.
- Walsh, Catherine E. (2023). *Rising up, Living on: Reexistences, Sowings, and Decolonial Cracks*. Durham y Londres: Duke University Press.

2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2023, October
Sankt Vith (Belgium)
photo Daniela Micioni



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura

APOYAR EL FUTURO DE LOS FESTIVALES DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

Los festivales internacionales de teatro como agentes de política cultural: el caso de los festivales BABEL

Nicola Scherer

Los festivales internacionales de teatro se han convertido en actores relevantes dentro de la política cultural al moldear las narrativas artísticas, influir en el discurso sociopolítico y fomentar el intercambio artístico en el mundo. Este artículo explora las estrategias curatoriales y el impacto social y político

de los festivales internacionales de artes escénicas, en particular dentro de la red de festivales BABEL. A través de ejemplos como el Festival Bibu (Suecia), Pesta Boneka (Indonesia) y el Baboró International Arts Festival for Children (Irlanda), este estudio subraya el papel de los festivales teatrales en la diplomacia cultural, la creación de públicos y la inclusión social.

Los festivales de teatro funcionan como centros culturales temporales, espacios que actúan como plataformas para la innovación artística y la diplomacia cultural. A diferencia de la mayoría de las instituciones teatrales tradicionales, los festivales trascienden las fronteras nacionales, lo que permite que diversas manifestaciones artísticas cuestionen las narrativas hegemónicas y promuevan la colaboración transnacional. Los festivales BABEL, una red de festivales de artes escénicas dirigidos a la infancia y la juventud, son un ejemplo de este potencial transformador al comisariar

y programar obras que abordan temas como la migración, la diversidad y el intercambio cultural.

La programación como estrategia de política cultural

La manera en que se seleccionan y presentan los espectáculos influye directamente en el discurso público, al reforzar o cuestionar las ideologías culturales y políticas predominantes. Tal como se mostró en el Festival Bibu, las decisiones curatoriales influyen en la representación de las comunidades diversas. En su seminario de 2024 sobre «Diversidad e inclusión en las artes escénicas»⁷, el Festival Bibu subrayó la escasa representación de personas de orígenes étnicos minoritarios en las artes nórdicas y enfatizó la necesidad de impulsar reformas políticas para ampliar la accesibilidad cultural.

El Festival Lutke de Eslovenia combina el títere contemporáneo con temas sociopolíticos y demuestra que la curaduría artística puede servir como un instrumento para el compromiso político. Según el dramaturgo del festival, Benjamin Zajc: «El arte se enfrenta a la disyuntiva de envolver su mensaje en optimismo o de recordarnos que quizá ya sea demasiado tarde para encontrar soluciones»⁸. Esta reflexión destaca el papel del festival como espejo de las inquietudes globales y como impulsor del discurso crítico.

Diplomacia cultural y redes transnacionales

Los festivales BABEL contribuyen a la diplomacia cultural al facilitar el intercambio y el diálogo artístico entre naciones. El Festival Pesta Boneka, creado en Indonesia por la compañía Papermoon Puppet Theatre, ha tejido una red internacional de artistas de marionetas que impulsa el teatro de sombras indonesio como un activo cultural mundial⁹. Con la participación de más de 25 países, Pesta Boneka ilustra cómo los festivales cultivan comunidades artísticas transnacionales y, de este modo, fortalecen las dinámicas del poder blando a través del compromiso cultural. Asimismo, el Baboró International Arts Festival for Children, en Irlanda, resalta la importancia de escuchar a los niños como público. El Panel Infantil de este festival participa activamente en el diseño de la programación artística, para garantizar que las representaciones conecten con experiencias culturales diversas. La directora del festival, Aislinn Ó hEocha, afirma: «Los artistas que trabajan con niños están en sintonía con su público; los niños son críticos sinceros que solo participan cuando una representación capta su atención»¹⁰. Este enfoque participativo no solo fomenta la inclusión cultural, sino que también se alinea con la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño al promover sus derechos culturales.

7 Página web: <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context> (consultada el 10 de marzo de 2025).

8 Programa del Festival Lutke (p. 6).

9 Festival Pestaboneka (2024).

10 Entrevista con la directora del festival Baboró: Ó hEocha, A. (2023).

Participación del público e inclusión social

Entre los rasgos distintivos de los festivales BABEL destaca el compromiso con la participación del público y la inclusión social. El festival Cradle of Creativity, en Sudáfrica incorpora espectáculos que tratan temas sociopolíticos, como la igualdad de género y la identidad poscolonial, al mismo tiempo que atrae al público infantil y juvenil mediante formatos teatrales interactivos. Este enfoque responde a la misión del festival de «construir un legado de diversidad, creatividad y oportunidades»¹¹ y pone de manifiesto el potencial transformador de las artes escénicas.

Del mismo modo, el festival Baboró incorpora medidas de accesibilidad – como funciones relajadas y audiodescripciones – para garantizar la participación de niños con necesidades específicas. «El impacto de estas representaciones en aquellos niños que, de otro modo, quizás nunca habrían podido experimentar el teatro, es profundo», afirma Ó hEocha¹². Estas iniciativas muestran cómo los festivales pueden convertirse en agentes de cambio social al derribar las barreras que limitan la participación cultural.

Respuesta ante las crisis y compromiso político

Los festivales suelen responder a las crisis mundiales contemporáneas utilizando el teatro como herramienta de activismo

y de incidencia. El Festival Paidea de Brasil, por ejemplo, promovió el congreso internacional juvenil «Interacciones urgentes», que reunió a jóvenes artistas de África, Europa y América Latina para reflexionar sobre los retos sociopolíticos más acuciantes¹³. Iniciativas como esta consolidan el papel de los festivales teatrales como laboratorios de política cultural, donde las prácticas artísticas se encuentran con las realidades políticas más inmediatas.

Además, el Festival LUTKE, celebrado en Eslovenia, abordó el resurgimiento de las ideologías de extrema derecha en Europa con su espectáculo de clausura, que confrontó de manera directa el extremismo político. Su director artístico, Marko Bulc, señaló: «Vivimos en un mundo en el que la paz se ha convertido en una palabra malsonante; a través del teatro, podemos recuperar el diálogo y oponernos a la división»¹⁴. Este caso ilustra cómo los festivales operan como plataformas de compromiso político al contrarrestar las narrativas opresivas a través de la expresión artística.

Los festivales internacionales de teatro, en particular los de la red BABEL, ejemplifican el papel en evolución de los agentes de la política cultural en un mundo globalizado. Al comisariar y programar obras que desafían las normas sociopolíticas, fomentan las colaboraciones artísticas transnacionales y promueven la accesibilidad cultural, estos festivales trascienden la concepción del teatro como mero entretenimiento

11 Cradle of Creativity (2023).

12 Entrevista con la directora del festival Baboró: Ó hEocha, A. (2023).

13 Festival Paidea (2022).

14 Programa del Festival Lutke (p. 7).

para convertirse en espacios de resistencia e innovación cultural. Mientras las sociedades contemporáneas se enfrentan a crisis de identidad, migración e inequidad, los festivales de teatro continúan configurando el panorama artístico y político y reafirmando su importancia como actores activos en la política cultural.

Los festivales internacionales de teatro funcionan como **verdaderos agentes de política cultural** al modelar las narrativas artísticas, influir en el discurso político y promover la diplomacia cultural. A diferencia de las instituciones teatrales tradicionales, los festivales actúan como **centros culturales temporales** que congregan expresiones artísticas diversas y estimulan la colaboración transnacional. Su función como agentes de la política cultural se define a través de los siguientes aspectos:

- **Establecimiento de las agendas:** A través de decisiones curatoriales, los festivales priorizan ciertos temas sociales y políticos y, así, influyen en el debate público.
- **Mediación entre el arte y la política:** Los festivales tienden puentes entre la innovación artística y la formulación de políticas públicas al abogar por la financiación cultural y la necesidad de reformas políticas.
- **Creación de redes transnacionales:** Facilitan el intercambio artístico al permitir que las tendencias artísticas globales circulen más allá de las fronteras estatales.
- **Resistencia e innovación cultural:** Los festivales desafían las narrativas y las estructuras de poder dominantes al amplificar las voces

marginadas y las propuestas artísticas experimentales.

En última instancia, los festivales internacionales de teatro sirven como **laboratorios de política cultural**, en continua evolución para reflejar las transformaciones de los contextos políticos y artísticos. Asimismo, los festivales internacionales de teatro funcionan como **agentes de la política cultural** al configurar las narrativas artísticas y políticas, fomentar el intercambio artístico mundial y afrontar los retos sociales.

Las dimensiones clave incluyen:

- **Diplomacia cultural y discurso global:** Los festivales sirven como plataformas para el intercambio cultural internacional, donde artistas de diferentes regiones dialogan sobre los problemas más apremiantes que afectan al mundo contemporáneo. A través de la programación de espectáculos que abordan cuestiones como la migración, el poscolonialismo, el género y la digitalización, influyen en las narrativas políticas y sociales.
- **La curaduría como estrategia de política cultural:** Las decisiones sobre qué espectáculos se seleccionan y sobre cómo se presentan moldean el debate público, ya sea reforzando o cuestionando las ideologías culturales y políticas dominantes. Los curadores actúan como mediadores entre los artistas, los responsables políticos y los públicos y, de este modo, definen las líneas temáticas y políticas que orientan los festivales.
- **Apoyo a los artistas emergentes y a las nuevas narrativas:** Numerosos festivales dan prioridad a los talentos emergentes, ofreciéndoles residencias,

oportunidades de establecer contactos y visibilidad internacional. De este modo, abren espacio a narrativas alternativas que, a menudo, quedan fuera de los circuitos teatrales más consolidados.

- **Participación del público e inclusión social:** Los festivales contribuyen a la accesibilidad cultural al acercarse a públicos diversos y romper las barreras entre la cultura elitista y la cultura popular. Ensayan con formatos inmersivos y participativos que invitan a las comunidades locales a formar parte de la experiencia artística.
- **Respuesta a las crisis y compromiso político:** Los festivales suelen responder a las crisis globales contemporáneas – como los desplazamientos de personas refugiadas, el auge del nacionalismo o el cambio climático – integrando esos temas en su programación. De este modo, se convierten en espacios de activismo y de debate crítico sobre el papel de las artes en la sociedad.
- **Estructuras institucionales y financieras:** Los festivales se desarrollan dentro de marcos de financiación complejos que combinan las subvenciones públicas, los patrocinios privados y las colaboraciones internacionales. Los festivales europeos, en particular, se benefician de una amplia financiación cultural, lo que influye en las dinámicas de poder del teatro a escala mundial.

Referencias

Scherer, N. (2023). Narratives and Curating – International Performing Art Festivals as Cultural Policy Actors on a Global Level. Archivo de festivales BABEL «Todos los festivales BABEL».

Ó hEocha, A. (2023). «Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences».

Sitios web

Festival Bibu (2024). «Diversity and inclusion in performing arts for children and young people within a Nordic context». Consultado el 10 de marzo de 2025. <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>

Festival Paideia (2022). «International Youth Congress URGENT INTERACTIONS». Consultado el 10 de marzo de 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home>

Festival Pestaboneka (2024). «Seeds of Hope». Consultado el 10 de marzo de 2025. <https://www.pestaboneka.com>

Cradle of Creativity (2023). «Cradle of Creativity 2023 Offers a Feast of Engaging Arts for Young Theatre Goers». Consultado el 10 de marzo de 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity>

Programas de los festivales

Programa del Festival Lutke (2024). 17 Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Izdajatelj. Publicado por Lutkovno gledališče Ljubljana. Director general del LGL, Uroš Korenčan, Director artístico del LGL, Mare Bulc | Comité de selección del programa del festival: Uroš Korenčan, Mare Bulc, Benjamin Zajc. Liubliana, septiembre de 2024 (p. 6).

Material empírico: entrevistas

Entrevista con la directora del festival Baboró: Ó hEocha, A. (2023). «Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences».

Scherer, Nicola (2020). Narratives of international theatre festivals: Curating as a cultural policy strategy. Bielefeld.

Escuchar como forma de incidencia

El legado y la invitación del proyecto BABEL

**Wolfgang Schneider y
Nicola Scherer**

El proyecto BABEL concluye con la convicción de que su legado más significativo no reside en un modelo único ni en un método definitivo, sino en una actitud: el arte de escuchar. A lo largo de cuatro años de festivales, talleres, entrevistas y procesos de investigación, la escucha se ha revelado como la práctica que enlaza a los diversos actores y perspectivas implicados. Escuchar no es una metáfora, sino una práctica cultural concreta, capaz de transformar al público, de renovar la creación artística, de influir en las políticas culturales y de fundamentar la investigación.

Las artes escénicas desarrollan programas escolares y extraescolares para niños, jóvenes y familias. De este modo, el teatro para la infancia y la juventud, en toda su diversidad artística y amplitud temática, se ha consolidado como una parte importante del panorama teatral europeo. Obras de teatro, danza, música y títeres para estos públicos, así como intervenciones escénicas en espacios públicos, se producen tanto en el ámbito independiente como en el institucional.

El proyecto BABEL ha demostrado que los festivales pueden favorecer el intercambio de contenidos y estéticas entre los distintos contextos del teatro para la infancia y la juventud en Europa.

Las artes escénicas profesionales para la infancia y la juventud son, en sí mismas, una forma de educación cultural. El trabajo artístico con niños y jóvenes, o realizado por ellos, se desarrolla tanto en contextos profesionales como en el teatro amateur y escolar. Ambos se complementan y se enriquecen mutuamente. Los programas educativos, la pedagogía de la danza y del teatro, y los proyectos teatrales en las aulas amplían la labor de los teatros y generan vías de acceso para los niños, los jóvenes y las familias. Este teatro cumple, así, una función educativa esencial. No basta con ofrecer a los niños y jóvenes contenidos sencillos ni con simplificar los temas complejos mediante un lenguaje básico, estilos de interpretación simples o escenografías elementales. Necesitan materiales profundos y complejos. La educación es una forma de apropiarse del mundo y, por eso, un teatro para la infancia y la juventud debe centrarse en su perspectiva.

El proyecto BABEL ha demostrado que los jóvenes espectadores pueden desarrollar, a través del teatro, habilidades fundamentales para adquirir conocimientos: en concreto, la capacidad de descifrar el mundo tal como se percibe hoy. El teatro es un medio de signos. Como han demostrado los 14 festivales del proyecto BABEL, cuando se hace bien, el teatro puede enseñarnos a descifrar códigos e interpretar símbolos. Y esta forma de pensamiento abstracto

constituye una destreza esencial que los jóvenes necesitan con urgencia para su viabilidad futura.

El teatro es ese acontecimiento extraordinario que permite poner patas arriba todo aquello que suele darse por sentado, suspender las leyes habituales. Esto remite a una cualidad muy distinta de la que solemos asociar con el aprendizaje, que se supone debe generar cierto dominio de los contextos, las experiencias y los objetos de conocimiento, ofrecer orientación y visión de conjunto, y permitirnos evaluar de forma reflexiva lo aprendido para relacionarlo con su contexto correspondiente. En el teatro para la infancia y la juventud, el centro está – en el mejor de los casos – en la ambigüedad estética, en la puesta en escena como goce sensorial superpuesto, en la creación de un espacio de experiencia que despierte la alegría de jugar. El teatro para la infancia y la juventud puede complementar la educación escolar al ofrecer una vía de aprendizaje fuera del aula. Mucho de lo que los seres humanos deben y necesitan comunicarse para construir estructuras sociales sólidas no puede expresarse solo mediante el lenguaje racional. De ello se desprende que también deben desarrollarse plenamente las habilidades de comunicación no verbal, las cuales también requieren práctica y perfeccionamiento.

Desde sus inicios, BABEL cuestionó la marginación del teatro para niños y jóvenes. En lugar de concebirlo como un subproducto pedagógico o una disciplina artística de segundo orden, el teatro para la infancia y la juventud se reveló como una forma de educación cultural en sí misma. Al integrar estética, pedagogía y

política en una única práctica, demuestra cómo el arte puede formar la percepción, cultivar el juicio y abrir espacios para la imaginación. Tomarse esto en serio significa comprender que el futuro de las políticas culturales dependen de cómo las sociedades escuchen a sus ciudadanos más jóvenes.

Escuchar a los públicos de la infancia y la juventud

Escuchar comienza con los propios niños y jóvenes espectadores. La investigación demuestra que no son receptores pasivos, sino interlocutores activos que dan forma a las funciones con su presencia, sus reacciones y sus silencios. En este contexto, el arte de escuchar supone reconocer su dignidad y tratarlos como compañeros en la búsqueda compartida de la verdad.

Esto implica atender a sus realidades existenciales: las experiencias de pérdida, la migración, la injusticia y la resiliencia. En lugar de protegerles de las verdades difíciles, escuchar significa ofrecerles relatos profundos que no trivialicen su mundo. BABEL confirmó que los niños desean ser tomados en serio en el teatro. Quieren que se les escuche no solo cuando hablan, sino también cuando ríen, guardan silencio o se mueven con inquietud. Su derecho a la cultura, consagrado en la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño, solo cobra sentido cuando la escucha se convierte en parte esencial de la práctica artística.

El teatro para niños y jóvenes puede favorecer el desarrollo de una percepción y un juicio diferenciados, así como a la formación del gusto artístico, al

proporcionar material visual sensorial sustentado en imágenes poéticas y multidimensionales. La fuerza de una historia y de su representación dramática ya basta, por sí sola, para contribuir a este proceso. En realidad, solo hay un requisito esencial para las obras o producciones de teatro dirigidas a la infancia y la juventud: que cuenten historias profundas, historias que se asomen al abismo y que no trivialicen, apacigüen o edulcoren los conflictos, sino que enfrenten a este público con su significación existencial. La vida de los jóvenes no es un paseo por el jardín del Edén: a veces puede ser un infierno. Y si el teatro aspira a no engañar a niños y jóvenes, ese infierno también debe estar presente en el escenario.

El proyecto BABEL ha demostrado que el teatro para la infancia y la juventud, cuando no rehúye la dureza de la realidad social, puede utilizar de manera significativa el espacio escénico como superficie de proyección para relacionarse con el mundo. Los niños y los jóvenes no quieren ser protegidos en el teatro. Solo sienten que se les toma en serio cuando sus propias experiencias límite se hacen visibles y palpables en la obra que se representa en el escenario. Esta es también una experiencia que han vivido una y otra vez los participantes en el proyecto, quienes han entendido «el arte de escuchar» como un mandato de veracidad.

Los modelos de participación, como los paneles consultivos infantiles, demuestran que escuchar puede influir directamente en las decisiones curatoriales. Al mismo tiempo, BABEL insistió en que participar no significa recurrir a gestos simbólicos ni pretender

que los niños tomen decisiones como lo harían los adultos. Se trata, más bien, de generar espacios de reconocimiento y cuidado, en los que sus puntos de vista tengan peso y sus voces contribuyan a dar forma al encuentro artístico.

Escuchar por parte de artistas y curadores

Cuando hablamos de arte, no solemos hablar de niños; cuando hablamos de jóvenes, no solemos hablar de arte. Sin embargo, los niños y los jóvenes tienen derecho al arte y la cultura, reconocido en el artículo 31 de la Convención sobre los Derechos del Niño de las Naciones Unidas. Este derecho implica una participación plena en la vida cultural y artística, así como la garantía de oportunidades adecuadas y equitativas para involucrarse en las actividades culturales y artísticas. El teatro infantil y juvenil solo es un ámbito de la política cultural que, en su sentido más amplio, también puede considerarse como política de infancia y juventud, así como política educativa. La educación cultural de los niños y los jóvenes requiere un apoyo específico. Crear, mantener y ampliar las infraestructuras de las artes escénicas, sobre todo para niños y jóvenes en las comunidades locales, significa fortalecer y revitalizar la diversidad cultural como una fuente de enriquecimiento para todos. Para artistas y curadores, escuchar adopta múltiples formas. Los comisarios no solo escuchan las propuestas artísticas, sino también a los públicos, a los contextos sociales y al clima cultural en su conjunto. Por su parte, los artistas atienden las sutilezas de las respuestas de los niños: el silencio tanto

como las palabras, las atmósferas que se crean durante la representación. Las entrevistas realizadas dentro del proyecto revelaron que numerosos responsables artísticos consideran la escucha como su metodología principal: escuchar la fragilidad del niño, el umbral entre la infancia y la adultez, y la intensidad estética que emerge en los encuentros entre generaciones. Escuchar se convierte así en una posición artística: implica sostener la ambigüedad, acoger la diferencia y cultivar la proximidad.

El arte teatral se nutre de la reciprocidad, de la percepción mutua y del intercambio. Necesita tanto al intérprete como al espectador. Siempre constituye un encuentro, un encuentro de los sentidos, de la reflexión y de la búsqueda de sentido. Por eso, el arte teatral es, en todo momento, educación cultural. Las teorías pedagógicas distinguen tres caminos hacia el conocimiento: además del enfoque científico-racional y del ético-moral, se halla la experiencia estética, esa percepción sensorial a la que el teatro se entrega, junto con la interpretación de los patrones de significado y de la interacción simbólica. Sin embargo, debe reconocerse que este rasgo esencial del teatro no siempre se toma en serio, que esta visión idealista del teatro no siempre se asume como una misión y que su dimensión existencial no siempre se lleva de forma coherente a la práctica.

El proyecto BABEL ha demostrado que los organizadores de los festivales y los participantes en los talleres creen que ha llegado el momento propicio para un teatro pensado específicamente para la infancia y la juventud. Jamás han existido razones más fundadas ni una

justificación más clara a la necesidad de este teatro dentro de los debates sobre política educativa y cultural. Los artistas implicados insisten en que los públicos más jóvenes deben convertirse en el centro de la actividad teatral. Y no solo en épocas festivas, sino durante todo el año; y no por las cifras de taquilla ni por cumplir con estadísticas. Para los niños y los jóvenes, aquí y ahora! Siguiendo el espíritu y las palabras del filósofo Walter Benjamin: «Siempre ha sido una de las tareas más importantes del arte crear una demanda para la que aún no ha llegado su tiempo». Por eso, en los numerosos debates parte del proyecto, los artistas formularon también las siguientes características indispensables para seguir investigando sobre «el arte de escuchar».

Escuchar en los festivales como política cultural

Dentro del proyecto BABEL, los festivales se revelaron como mediadores cruciales de la escucha. Más que simples espacios de exhibición, se convirtieron en verdaderos laboratorios de política cultural. Los festivales escuchan al abrir plataformas para voces diversas, al dar visibilidad a perspectivas que de otro modo quedarían silenciadas y al establecer agendas sobre temas sociales urgentes como la migración, el cambio climático o la desigualdad.

Asimismo, los festivales encarnan una escucha transcultural. Las colaboraciones internacionales reúnen a artistas y públicos de procedencias diversas y, así, practican la solidaridad y la empatía más allá de las fronteras. Sin embargo, BABEL también puso en evidencia los

desafíos que plantean la financiación desigual, los legados poscoloniales y las barreras a la movilidad. Aquí, escuchar significa no ignorar estas desigualdades estructurales, sino reconocerlas y afrontarlas.

La retórica de los proyectos culturales de la Unión Europea –participación, inclusión, diversidad– corre el riesgo de quedarse en palabras vacías. BABEL demostró cómo esos principios cobran sentido cuando se entienden como formas de escucha. El proyecto generó resultados concretos: los festivales compartieron metodologías de observación y entrevista; las voces de los niños se integraron en la programación; la investigación se difundió en diez idiomas; y ahora un archivo digital preserva testimonios, obras y reflexiones. No se trata de ideales abstractos, sino de prácticas tangibles de escucha que seguirán resonando en el futuro.

Escucha por parte de investigadores y estudiantes

La propia investigación se transformó en una manera de escuchar. Las observaciones, las entrevistas y los estudios de casos se diseñaron no para imponer interpretaciones, sino para acoger y documentar múltiples perspectivas. Los investigadores aprendieron a escuchar no solo lo que se decía, sino también lo que se quedaba sin decir, las contradicciones y las tensiones entre los diferentes actores.

Los estudiantes participantes en el proyecto reflexionaron sobre su condición de coaprendices, para descubrir que escuchar también consiste en cuestionar las propias premisas. De este modo, escuchar se convirtió en un acto

pedagógico que fomentaba la humildad y la apertura dentro de la práctica académica. La creación del Archivo BABEL prolonga esta escucha basada en la investigación: garantiza que los futuros investigadores y profesionales tengan acceso a las voces y las experiencias recopiladas, lo que posibilita que la escucha continúe en el futuro.

Escuchar como práctica democrática y ética

El arte de escuchar se reveló también como una postura ética y democrática. En los encuentros y los informes, los socios subrayaron la importancia de las dudas, las divergencias y las utopías. No todas las discrepancias debían resolverse; no todas las contradicciones tenían que suavizarse. Escuchar significaba dejar espacio para la pluralidad, el conflicto y las visiones de futuros aún no materializados.

Esta escucha democrática se opone a la tentación de la certeza. Reconoce que la riqueza de la colaboración internacional reside tanto en sus tensiones como en sus acuerdos. Afirma que el teatro para la infancia y la juventud no es una herramienta para imponer consensos, sino un espacio donde pueden coexistir diversas perspectivas.

Festivales en el proyecto BABEL: ¿Acontecimientos o intervenciones?

¿Qué es un festival? ¿Tres teatros reunidos en un mismo lugar? ¿Un teatro que presenta tres espectáculos? ¡No hay normas, no hay reglas, no hay obligaciones! El término «festival» no está protegido; cualquiera puede redefinirlo. Todos tenemos experiencias y son

estas experiencias las que construyen su sentido. Los festivales influyen cada vez más en el panorama cultural, especialmente en Europa. Aunque el teatro se impulsa a través de ellos en todas partes, este fenómeno también recibe críticas – en ocasiones se califica de «festivalitis» –, lo que hace pertinente cuestionarlos, debatir su sentido y sin sentido y ponerlos a prueba.

El proyecto BABEL eligió deliberadamente trabajar como una red de festivales de teatro en distintos países europeos. Los 14 festivales participantes se reconocen como socios del proyecto, todos con una tradición consolidada y enraizados en los paisajes teatrales de sus países respectivos. El elemento común es su enfoque en los públicos de la infancia y la juventud, además de la misión compartida de presentar, examinar y reflexionar sobre «el arte de escuchar». A partir de esta declaración de intenciones, y tras analizar los programas y debatir en los distintos festivales, surgieron muchas preguntas, pero también los siguientes hallazgos que, sin duda, pueden considerarse resultados del proyecto.

Los festivales son una cuestión de estrategia

Un festival busca crear un acontecimiento, atraer la atención e iniciar relaciones con la sociedad a través de la comunicación institucional. Pero también implica construir redes teatrales, abrir plataformas para el intercambio – naturalmente en competencia con otros teatros –, y visibilizar los logros. Además, todo festival es también una cuestión de geografía: ¿dónde se celebra? ¿En la escena local, en el ámbito de la

cooperación regional, en el foro nacional, en el intercambio continental o incluso el diálogo internacional?

Los festivales son una cuestión de público

¿Para quién? ¡Porque el teatro sin público no es teatro! Pero, ¿a quién se dirige realmente? ¿A todo el mundo o específicamente a los niños o a los jóvenes? ¿O también a los propios creadores teatrales? ¿A los docentes y educadores, que se consideran mediadores y desempeñan un papel clave, sobre todo en el teatro para la infancia y la juventud? ¿A las familias? ¿Quién decide? ¿Quién compra las entradas? ¿Qué se espera del evento? Y, por supuesto, están todos aquellos que viven del teatro: los organizadores, los promotores, los agentes. ¡Un festival para críticos de teatro? ¡Al parecer, eso ya ha ocurrido! Todo se vuelve aún más interesante si se considera al público como patrocinador del festival y cuando hay que generar ingresos mediante la venta de entradas.

Los festivales como cuestión de aspiraciones y realidad

Los festivales se definen también por los efectos que se supone deben lograr. ¿Qué papel desempeña el teatro como forma de arte? ¿Qué tiene que decir, mostrar o inspirar? ¿Cómo influye en la sociedad, la región o el debate cultural? ¿Quién se beneficia del festival, por qué y de qué manera? En última instancia, los festivales siempre están llamados a autoexaminarse. ¡Una evaluación auténtica! ¿Qué estándares estéticos manejan? ¿Cómo se formulan las expectativas y cómo se contrastan

con la realidad? ¿Cómo evoluciona la recepción del público? ¿Existe algún secreto en el arte de ser espectador que deba investigarse? ¿Y cómo se plasma realmente la calidad de las obras? ¿Qué funciona y qué no? ¿Qué se vende, qué genera demanda, qué quiere el mercado? ¿Ideas para el próximo festival?

Los festivales como cuestión de perfil artístico

En última instancia, todo depende de lo que se haya definido como perfil artístico desde el principio. ¿Quiere un festival lo que quiere el público? ¿Qué puede querer, qué debería querer? ¿Prefiere un festival que una comisión tome las decisiones, que un jurado seleccione los espectáculos después de verlos o que un equipo directivo establezca los criterios, busque las producciones y diseñe el programa? ¿O apuesta por la figura del comisario? ¿Por un estilo distintivo? ¡Por una selección subjetiva! Pero, entonces, ¿cuáles son los criterios? ¿Lo mejor, lo más destacable, lo más singular? ¿O una mezcla de todo: un poco de todo, algo para cada público? ¿Un panorama de la escena, una plataforma para la diversidad, una muestra representativa?

Los festivales como cuestión de educación cultural

La transparencia es esencial! Al fin y al cabo, el público quiere saber por qué se han seleccionado ciertas cosas: ¿por qué esto y no aquello? ¿Qué hay detrás de esas decisiones? ¿Con qué contenidos se les está confrontando y por qué? De ahí la importancia de los programas complementarios de los festivales: debates sobre la creación

teatral, exposiciones de los organizadores y análisis colectivos. Los festivales también constituyen un reto: pueden documentar la diversidad, visibilizar las transformaciones y subrayar los temas clave; pueden promover lo nuevo, lo diferente, lo innovador; pueden mostrar lo que de otro modo permanecería oculto. Pueden contribuir al desarrollo estético y democrático de la sociedad como agentes mediadores. Y, especialmente cuando cuentan con financiación pública, los festivales pueden entender esa ayuda como una prima de riesgo. También tienen derecho a fracasar: podrían, deberían y, de hecho, deben atreverse a probar más cosas (o permitir que otros las ensayan). Los festivales del proyecto BABEL han demostrado que pueden dar respuesta a muchas de estas cuestiones. Al menos, han trabajado para entender el proyecto como un compromiso con «el arte de escuchar». No resulta posible verificar si hubo debate crítico en todos los casos, pero lo aprendido durante estos tres años influirá en la planificación y la realización de los próximos festivales. Numerosos organizadores coincidieron en que el intercambio entre artistas se intensificará y desempeñará un papel más relevante. Y en que debería cobrar mayor peso la participación de los niños y los jóvenes en todos los aspectos de cada festival: desde la preparación y la selección hasta la preproducción y la posproducción de las representaciones teatrales. Muchos festivales desean seguir ofreciendo talleres artísticos y más oportunidades de encuentro entre la «nueva generación» y el público. Algunos festivales confían en que el proyecto BABEL deje una huella duradera en los patrocinadores

y las entidades colaboradoras, lo que idealmente favorecería la continuación y la consolidación de la red. Todos comparten la crítica a la financiación de los festivales en Europa. Persiste un desequilibrio en las artes escénicas entre el teatro para adultos y el teatro para la infancia y la juventud. Todos los festivales sufren recortes presupuestarios y esperan contar con más apoyo económico, tanto por parte de las políticas culturales locales y regionales como de las instituciones de financiación teatral nacionales y de la Unión Europea, con el fin de hacer posible «el arte de escuchar».

Escuchar el futuro

Por último, el arte de escuchar mira hacia el futuro: hacia los sonidos que aún están por llegar. Los festivales no solo reflejan el presente, sino que también anticipan los debates culturales y políticos del mañana. Al escuchar a los niños, las sociedades escuchan lo que aún no ha llegado: sus miedos, sus sueños y sus preguntas anuncian los retos que están por venir. Walter Benjamin escribió una vez que el arte crea demandas para las que aún no ha llegado su tiempo. El proyecto BABEL lo confirma: el teatro para el público joven crea demandas de justicia, de empatía, de reconocimiento que aún no se han satisfecho. Escuchar a los niños es, en este sentido, escuchar lo que aún no es, los futuros posibles que reclaman nuestra atención desde nuestro presente.

El teatro infantil y juvenil también es educación cultural: El teatro infantil y juvenil puede ser una forma de mirar la vida, un espejo de su tiempo y un estímulo para acercarse

imaginativamente a la realidad. Las obras parten de la realidad de los niños y los jóvenes; hablan de historias cotidianas, de la familia, de la escuela y del tiempo libre. Quienes están en el escenario están conectados con quienes están en el público.

El teatro infantil y juvenil es un medio de imaginación social: Esta segunda realidad del teatro revela, señala y representa y, de este modo, inspira asombro y reflexión. Integra el vasto mundo en el pequeño escenario. Los conflictos se nombran y los problemas se abordan abiertamente. Se ensaya la rebeldía y se da espacio a la ira. Muchas cosas son posibles sobre el escenario: el comportamiento democrático, el aprendizaje social y, por supuesto, soñar.

El teatro infantil y juvenil es una escuela de observación: Escenografías majestuosas y espacios desnudos caracterizan las producciones. Se emplean disfraces y máscaras, y el dedo meñique desempeña un papel tan importante como un cinturón, un violín o un foco de luz. El teatro como un sistema de signos que hay que descifrar. En el mejor de los casos, una experiencia estética en su máxima expresión.

El teatro infantil y juvenil es una experiencia de emociones: ¿Qué es la amabilidad, el deseo, la ira, el miedo? Una montaña rusa emocional, pero sin mojarse: eso es lo que hace que una obra sea buena. Temblar de emoción, alegrarse, ser testigo. No por haber buscado la emoción fácil ni por haber recurrido a efectos baratos, sino por la historia que se

cuenta, por su contenido existencial. Es precisamente en este contexto donde se necesita un cuidado especial si se quiere tomar en serio a los niños y los jóvenes.

El teatro infantil y juvenil es el lugar para contar historias: En su sentido más pleno: érase una vez. Escúchame. Tú y yo y nosotros. De entonces y de ahora. Al principio fue el verbo. Al final, la experiencia. Historias con hondura, porque incluso el mundo de los niños no es perfecto. Y, por eso, los claroscuros forman parte de ese escenario que lo es todo.

El legado de la escucha

El proyecto BABEL demuestra que escuchar no es una habilidad secundaria, sino el núcleo del trabajo cultural. Para los niños y el público, escuchar implica reconocimiento. Para los artistas y curadores, significa apertura a la ambigüedad. Para los festivales, comporta amplificar las voces silenciadas y poner en práctica la política cultural. Para los investigadores y estudiantes, significa humildad y esmero en la producción de conocimiento. Para todos, significa afirmar el derecho de los niños a la cultura como una vivencia real.

La retórica de un proyecto de la Unión Europea se hace realidad cuando se ancla en una escucha genuina. Se han tejido redes, desarrollado metodologías, creado archivos y compartido lenguas.

Pero, sobre todo, se ha cultivado una actitud: acercarse a los niños, al arte y a la sociedad no desde las certezas, sino desde la atención, la apertura y el respeto. El arte de escuchar es, por tanto, tanto un legado como una invitación. Nos llama a seguir escuchando: a los niños, a los artistas, a los colaboradores, a las dudas y los deseos, y a los futuros aún por realizar. De este modo, BABEL ha ofrecido algo más que resultados; ha propuesto una práctica capaz de orientar las políticas culturales, la creación artística y la educación en los años venideros.

Referencias

- Festival Bibu (2024). «Diversity and inclusion in performing arts for children and young people within a Nordic context». Consultado el 10 de marzo de 2025. <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>
- Cradle of Creativity (2023). «Cradle of Creativity 2023 Offers a Feast of Engaging Arts for Young Theatre Goers». Consultado el 10 de marzo de 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity>
- Programa del Festival Lutke (2024). 17. Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Liubliana: Lutkovno gledališče Ljubljana.
- Ó hEocha, A. (2023). «Baboró International Arts Festival for Children: Listening to Young Audiences». Entrevista.

2023, August
Johannesburg (South Africa)
photo Mandisi Sindo



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura



Co-funded by
the European Union



International Association of
Theatre & Performing Arts for
Children & Young People

