CONCLUSION

Quisiera terminar con algunas consideraciones finales. El Presidente Herbert-Hoover dijo, "Los niños constituyen nuestra más valiosa riqueza natural". El Presidente John F. Kennedy manifestó que, "La vida de las artes, lejos de ser una interrupción, una distracción en la vida de una nación, está muy cerca del mismo centro de los designios (propósitos) de una nación, y es una prueba de su calidad de civilización".

El buen teatro infantil conserva y sostiene esta riqueza natural, al tiempo que le ayuda a la sociedad a cambiar y a hacerse mejor. Esto solo lo puede hacer a través de esta positiva y mística unión que existe entre el arte, el artista, y el auditorio. Los niños necesitan y quieren estar expuestos tanto al teatro como a las artes.

El teatro infantil tiene que continuar siendo el padre artístico que al niño le introduce en su herencia natural, el mundo en el que vive, su mundo de imaginación inferior, y los horizontes de futuro.

Las artes en todas sus múltiples formas ensanchan y profundizan la mente y el espíritu del hombre, y no habrá sociedad que ponga freno a ningún arte importante. A pesar de las restricciones, el arte se adapta y sobrevive. Como nos lo demuestra Racine en sus tragedias, el gran artista empleará en beneficio propio las restricciones. El artista no necesita justificación para su existencia; simplemente existe para el placer y el dolor de nuestra experiencia y nuestro conocimiento. Estos son su poder y su gloria, y nunca podemos permitirnos el estar sin él.

¡Compañeros artistas, que la Fuerza os acompañe!

EN BUSCA DE NUEVAS FORMAS EN UN TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

Por Ion Lucian
Director y Actor
Rumanía

Es evidente que, para cualquier hombre de teatro, un tema como éste no puede estar limitado por leyes y dogmas, ni puede tampoco agotarse en los pocos días que se nos han reservado; sin embargo, podemos sentirnos felices de que, con ocasión de la celebración de la Asamblea General de la ASSITEJ, el Centro Español nos haya brindado la oportunidad de discutir, en unas sesiones especializadas, los problemas directamente relacionados con nuestra profesión.

Personalmente, tengo que decir que me siento particularmente honrado por el hecho de que el Comité me haya confiado la misión de proponeros algunos puntos de vista relacionados con la búsqueda de nuevas formas artísti-

cas en el teatro dedicado a las generaciones jóvenes. Empezaré por subrayaros que el propósito del informe que os voy a presentar no será otro que el de proponeros unicamente algunos puntos de vista inspirados por nuestra experiencia diaria, y espero que vosotros mismos contribuyais a desarrollar plenamente este tema, una vez terminada mi intervención.

Además, siempre es mejor abordar los temas relacionados con el teatro con la firme convicción de que un concepto nuevo y estrictamente actual, solo hay que PROPONERLO y de que el jalonar dogmáticamente una nueva orientación teatral, no nos lo debemos de permitir nunca, porque, la obra de arte, bien sea dramática o espectacular, ha vivido siempre y seguirá viviendo en un permanente estado de falta de terminación, en una constante repulsa a dejarse limitar por leyes inamovibles.

"Al espectáculo o a la teatralización de la existencia, no se le escapa nada", dijo Juan Duvignaud, el eminente sociólogo contemporáneo. Pero la puesta en escena de este amplio espectáculo humano toma diversas y múltiples formas, la figura humana y la sociedad varían continuamente, de modo que no es sólo el contenido emocional y los símbolos del drama los que se ponen en duda, sino también las implicaciones espirituales de la construcción y hasta su misma estructura. Según Duvignaud, la decisión de dramatizar no define un contenido, sino que, por su propia estructura, dramatiza un aspecto de la existencia, en relación directa con la substancia social. "Representar significa crear una existencia, acumular una substancia colectiva". "Desde el teatro griego hasta el "happening", el espectáculo, no es más que una dramatización de la esencia social, con sus creencias, sus actitudes (más o menos estables), sus impulsos. En diferentes épocas y fases del desarrollo de la sociedad, y con la ayuda de sistemas diversos, el espectáculo expresa todas aquellas cosas que no han sido aún logradas desde un punto de vista social. Y si admitimos la interdependencia "creación-público" como una constante de la vida teatral, entonces las nuevas formas de teatro debemos de discutirlas a través de este prisma.

Teniendo en cuenta lo que D. Levardant nos decía en "De la misión del arte y del papel de los artistas" (Paris, 1845) ... "para poder saber si el arte cumple dignamente su deber, su papel de iniciador, si el artista está verdaderamente en vanguardia, es absolutamente indispensable el saber hacia donde se dirige la humanidad..." no tenemos más remedio que volver sobre el principio que hemos enunciado en La Haya en 1968:

"La creación escénica o literaria supone un conocimiento perfecto del espíritu de nuestros tiempos. Para el creador, esto representa una obligación, un deber. Dentro de los límites de este conocimiento, cualquier manifestación, cualquier búsqueda, cualquier forma nueva puede ser creadora".

¿Por qué insistimos sobre esta tesis? Porque para cualquier creador, cuya actividad está dedicada a un público joven, la diferencia –tanto en el contenido como en la forma– entre un teatro para la infancia y la adolescencia y un teatro para adultos, está muy clara. Ahora bien, cualquier manifestación artística dedicada a un público joven debe de someterse al rigor de algunos parámetros muy específicos. Estos parámetros obligatorios (estructuras psicológicas concretas, estructuras intelectuales adecuadas, reacciones precisas,

acción, concepto, mentalidad, dinámica recíproca de la comunicación, eficacia en la capacidad de imaginación, de creación, de innovación en el arte, etc...) no pueden ser determinantes en el proceso de la creación, sin un perfecto conocimiento del espíritu infantil contemporáneo, conocimiento que servirá para permitirnos establecer la relación exacta "Creación-Público".

Ahora bien, se han producido, en esta relación, varias mutaciones determinantes. Uno de estos dos elementos, en este caso, el público, se ha pasado de la fase de subordinación a la fase de influencia. En la actualidad, ya es imposible imponerle una creación elaborada, según el principio de la torre de marfil, de una autoridad tutelar, sino, todo lo más, podemos proponerle una creación a la cual ha contribuido con su influencia. En el proceso dialéctico del teatro, el público, ha pasado de ser receptor a ser participante, y sería un gran error el considerarlo únicamente como un dócil consumidor.

En "La condición sociológica de la puesta en escena", tiene razón Bernard Dort al señalar que el fenómeno actual de un público moderno, heterogéneo y no homogéneo, ha producido la ruptura del acuerdo fundamental existente entre escena y sala, esa especie de mutuo consenso. Con relación al estilo y al sentido de algunos espectáculos, no puede establecerse de antemano ningún acuerdo fundamental. El equilibrio entre la escena y la sala, entre las exigencias de la sala y el orden de la escena, ya no es un postulado, sino que debe de volver a crearse cada vez. Esta nueva realidad nos permite detectar una importante idea que atañe a la eficacia de la sala en relación a las metamorfosis esenciales del arte teatral.

Uno de los principios más importantes a tener en cuenta es "el peligro de la IMPOSICION de una modalidad". El dogmatizar del modo que sea sobre una experiencia, cualquier insistencia sobre una modalidad única, puede resultar un peligro, ya que el espectador-niño, insuficientemente informado, puede sacar la conclusión de que... "Esto es el Teatro", eliminando, de esta forma otros valores y modos.

El verdadero teatro de ideas no es el que se limita a suministrar ideas, sino aquel que coge sobre si la labor de hacer una crítica de ellas, examinándolas en el curso de la acción. En la nueva dramaturgia lo que vale más no es de ningún modo la tendencia a convertir los personajes en altavoces difusores de conceptos. Esta vía dogmática ya ha sido ampliamente agotada por los autores que han escrito melodramas "de tesis". Los innovadores deben destacarse precisamente por un rechazo de aceptar cualquier tesis como una verdad inmutable previamente establecida. Aspiran a reemplazar los preceptos por la duda, considerando la moral como un concepto que hay que discutir y elaborar, y no como algo establecido. La moral no significa el HACER solo lo que es bueno y justo, sino el DESCUBRIR lo que es bueno y justo.

El espíritu contemporáneo, amplio y equilibrado, más receptivo que nunca y también más capacitado para discernir los verdaderos valores, no puede por menos de condenar la teoría del arte considerado como un entretenimiento sin más, ajeno a cualquier esfuerzo creador, a cualquier implicación humana, tan reprobada como la teoría del arte en tanto y en cuanto se le considera como una expresión directa y simplista de ciertas tendencias estrictamente instructi-

vas. Ambas tendencias conducen a la esquematización, a la disección del fenómeno artístico, a un arte dogmático. Es necesario defender a la literatura como manifestación específica y diversa, incompatible con cualquier forma de exclusivismo. Al teatro hay que protegerlo contra el esquematismo didáctico que el espectador se niega a aceptar, considerándolo como un modo de imponer ideas por la fuerza, método en si grotesco, ineficaz y anti-artístico. Sin embargo, hay que luchar igualmente contra el esquematismo tecnicista, tentación que se hace resentir cada vez más dentro de las nuevas corrientes. Si el primer esquematismo no hace más que comprometer la función moral de la literatura por una especie de adiestramiento espiritual, el segundo esquematismo descuida esta función moral por una especie de esterilización del estilo, privado así de todo significado o consenso, por el desprecio de todo lo que constituye una intención moral o conciencia de lo real.

Las manifestaciones del teatro moderno tienen un aspecto laberíntico, tortuoso. Dentro de toda la complejidad de este fenómeno, sería difícil establecer de golpe una jerarquía firme o una sistematización del todo concluyente.

Dentro de cada corriente y en cada forma teatral nueva, existe algo de sinuoso. Nos encontramos con imprecisiones, ambigüedades, aproximaciones, superposiciones o paralelismos. La multiplicidad y variedad de estas situaciones mantienen una especie de caos, o al menos producen interferencias confusas. Por una parte, esta impresión enredada puede desconcertar, por otra puede incitar al análisis y a comentarios, desencadenando en nosotros la necesidad de descifrar las implicaciones, las funciones y las virtualidades del espíritu contemporáneo. Hay veces en que los significados se desvelan directamente, dentro de un estilo realista, desprovisto de equívocos, pero a menudo, se recurre a procedimientos fabulosos, a símbolos, a modalidades cifradas.

Es evidente que el teatro moderno ha despertado fuertemente la conciencia contemporánea. También es evidente que este teatro, hasta en sus límites más extremos de visión absurda o existencialista, no ha permitido nunca el triunfo de la negación total, sino que ha entreabierto en el horizonte unos rayos de luz, y abogando por el retorno de la poesía a la escena, ha condenado todo enclaustramiento en una torre de marfil, incitando a la humanidad hacia lo BELLO y hacia la realización de la sensibilidad.

Pero existen, sin embargo, algunos aspectos de la humanidad contemporánea que han sido abandonados en la penumbra por la dramaturgia moderna (bien sea por timidez, bien sea por temor a la ironía fulminante del modernismo vanguardista). Con ello hago referencia a todo lo que la humanidad ha realizado, todas sus victorias logradas en los distintos terrenos de la vida y de la civilización. Nosotros formamos parte más de una humanidad que desea vencer sus contradicciones, que de una sociedad agobiada por la alineación y la angustia.

SE HA DESTRUIDO Y DESMITIFICADO DEMASIADO, HA LLEGADO EL MOMENTO DE EMPEZAR A CONSTRUIR. Este es el papel de la nueva dramaturgia para las jóvenes generaciones.

La humanidad está atravesando momentos cruciales, ya que la violencia y la imposibilidad de comunicación van ganando terreno con velocidad alarmante. Una infancia vivida en semejantes condiciones plantea serios problemas

para el futuro. Tengo la impresión de que nuestro papel es el de volver a acercar a las futuras generaciones al amor y al respeto, a los valores inamovibles del humanismo. Algunos autores intentan mantenerse "al día" pintando objetivamente una realidad sombría, considerando que con una exhibición cruel de ciertas condiciones contemporáneas, pueden atraer la atención sobre la gravedad de las mismas. Este procedimiento es parcialmente aceptable tratándose de espectadores adultos que pueden analizar con espíritu crítico y discernir la verdad, pero peligroso y poco eficaz tratándose de jóvenes espectadores aún sin desarrollar e indefensos.

Pero, al mismo tiempo, "los temas prohibidos" o convencionales, las conclusiones impuestas, se han quedado atrás, están anticuadas, y son incompatibles con el espíritu contemporáneo del teatro para la infancia y la juventud. Los rasgos característicos del arte teatral dedicado a los espectadores jóvenes, son el sentido de la medida y la capacidad para hablar de cosas complicadas, por la interpretación de imágenes accesibles. Los problemas a los que la vida nos somete, hay que atacarlos abiertamente, tratándolos directamente con pasión, sin falso pudor, sobre todo cuando se trata de adolescentes.

Siempre dentro de los límites de las condiciones de accesibilidad, cualquier forma nueva puede ser aceptada como un acto de creación. Cualquier experimento que quede por debajo del nivel de percepción del niño y que, por ello, conduzca a la insatisfacción marcada por una falta de interés, es un acto de desprestigio ya que se desvaloriza intelectualmente. Este es el caso de los que "miman" la infancia, o que crean, recurriendo para ello a sus propios recuerdos infantiles, que, entretanto, se han quedado desfasados.

Por el contrario, cualquier experimentación que quede "muy" por encima del grado de accesibilidad intelectual del "consumidor" se convierte en un acto inútil y tan peligroso como el anterior ya que desconcierta y crea un complejo de inferioridad. Subrayo el "muy" porque hay que ser capaz de un sutil discernimiento, ya que al nivel de accesibilidad *normal,* el creador debe de añadir ese más, absolutamente necesario para el proceso de evolución.

El problema está en el intento de convencer por medios artísticos, transformando la escena en *tribuna,* pero no en *cátedra,* creando arte y no predicando moral. Los modos didácticos matan el fenómeno artístico. No hay que olvidar que el espectador-niño dedica la mayor parte de su tiempo a los estudios, proceso que está obligado a hacer suyo de un modo estricto. El imponerle el mismo régimen cuando está en contacto con el arte, significaría impedirle el captar de un modo exacto su carácter de arte. La enseñanza se acepta como una necesidad, pero tiende a convertir al niño en "receptor", obediente y pasivo. El arte debe de representar la válvula que le impulsa hacia la realización de su personalidad, hacia la acción, hacia la innovación y hacia una contribución creadora personal.

Para atraer mejor al pequeño espectador, hay que tomar sobre todo en consideración el lado sensorial y afectivo de su primer contacto con las obras que corresponden al índice preferencial del niño según la edad, la mentalidad, la cultura, etc., que tenga. Es sólo después de haber captado el interés de la juventud por el arte cuando se puede empezar a actuar sobre su FORMACION y se

puede entonces explicarle la estética del fenómeno, así como su sentimiento ético y social.

Me parece que nuestro deber es el de encauzar a la juventud hacia una selección libre de búsquedas estilísticas modernas, para que, seguidamente, pueda descubrir, las raíces lejanas, primitivas y clásicas de los valores. Porque, tenemos que oponernos a todo monopolio metódico y estilístico, que mantenga la creación dentro de un perímetro limitado.

El ofrecer a la juventud un modelo estilístico prefigurado, pre-existente, y pretender a continuación que lo acepte, sería concebir la cultura como un fenómeno inalterable, una estructura fija. El modelo dinámico de cultura, la realidad del arte apuntan hacia la juventud como principal fuerza motriz en la creación y la promoción de lo nuevo. Algunos creadores muestran su inquietud ante el hecho de que la juventud se sienta verdaderamente fascinada por las nuevas formas y por la experimentación artística. Sin embargo, están en un error, ya que, en las alternativas fundamentales que existen entre lo antiguo y lo nuevo, me parece que la decisión ha estado siempre a favor de la verdad, del buen gusto, de la razón. La razón habla todos los idiomas, incluso también el del modernismo. Por ello, puede detentar una autoridad absoluta.

Existen, sin lugar a dudas, varias trampas en las que podemos facilmente caer, al promocionar, sin discernimiento alguno, nuevos caminos, nuevas experimentaciones artísticas. LA BUSQUEDA DE NUEVOS CAMINOS, LA EXPERIMENTACION, DEBEN DE ACEPTARSE Y APOYARSE CALUROSAMENTE EN TANTO EN CUANTO REPRESENTEN UNA VERDADERA CREACION.

La experimentación tiene como fin el descubrimiento, el expresar nuestra propia expresión artística. Al concluir el experimento se encuentra lo original o bien...·NADA. En arte, como en cualquier otro ámbito, la verdad la tienen que confirmar los hechos. Cualquiera puede cambiar la longitud de onda, la modulación o la frecuencia, para obtener una audición perfecta, pero para ello NO ES NECESARIO INVENTAR LA RADIO CADA VEZ. Podemos y debemos cambiar siempre las condiciones de recepción, pero solo hasta que encontremos la posición que le convenga más a nuestra personalidad creadora. El sentido de toda esta operación no lo da más que nuestra propia revelación, nuestro propio modo de expresión, el esclarecimiento de nuestra concepción interior, a la luz de nuestra propia esencia. Esta operación corresponde a una llamada interior y no a una sugerencia exterior. Sin investigación no hay personalidad... pero desconfiad de la investigación sin personalidad.

Prescindiendo de la legítima simpatía y de los excesos injustificados, hay que considerar el problema fundamental que representan la FUNCION y el VALOR de la experimentación dentro de lo que es el Teatro contemporáneo. Mientras que, en el teatro, la experimentación sea una necesidad, debe de considerarse como una fuente permanente, indispensable de renovación, y por consiguiente una condición vital del teatro. Pero el elemento que la confiere a la experimentación su auténtico valor, legitimando su derecho a abandonar la zona de la investigación para entrar en la de la perfección espectacular, es la FINALIDAD CREADORA, la contribución CONCRETA en el proceso de

regeneración del teatro. Sin rechazar las revoluciones teatrales, debemos negarnos a la esterilidad de la experimentación "in vitro", considerando que todas las innovaciones más sensacionales han nacido siempre DENTRO DE LOS LIMITES DEL TEATRO, muchas veces con una modificación de las estructuras, pero jamás de su naturaleza. "Experimentar por experimentar", con total indiferencia hacia el fin y la realización de ciertos valores, dejándose llevar a una autonomía de experimentación completa (fenómeno de "permanente búsqueda", "sin finalidad alguna"), significa algo de absurdo, un itinerario confuso dentro de un círculo vicioso.

Experimentamos para buscar. ¿Pero buscar QUE?. Si la respuesta es... la experimentación, abandonamos la noción de arte, que supone el acuerdo entre un proyecto artístico y el modo de expresión. La búsqueda de nuevos caminos tiene que tener una finalidad, y en este caso propone un fin artístico, estimulando de modo fecundo el acto de la creación, transformándolo de ser un fenómeno de conciencia a ser un acto de existencia.

Mi opinión es que, también hay que desconfiar de todos los que vienen proclamando que vivimos ahora en una era de la "civilización de la imagen", intentando eliminar por completo la palabra, y negando, en última instancia, la naturaleza misma del teatro. No podemos de ningún modo menospreciar todo lo que la palabra puede añadir a la composición de la imagen escénica convirtiéndose en elemento fundamental de esta imagen.

Pongo también en duda las presuntas experimentaciones que nacen de la idea del carácter inutilizable del lenguaje articulado, proponiendo un traslado a la esfera de la comunicación unicamente sensorial intuitiva y de una puesta en práctica de lo que, pudiéramos llamar una "sensibilización visceral".

En el mismo plano de pseudo-experimentación, se encuentran también las diversas seducciones estériles que, en la escena, exaltan el exclusivismo de la "forma pura", de la embriaguez de los ritmos, y así mismo, de la futilidad de las singularidades a cualquier precio.

Por consiguiente, dad pues vía libre a la búsqueda de nuevas formas en el teatro, puesto que la investigación, la experimentación, son –o deben de ser– un elemento componente de la creación, el compromiso normal de un creador moderno, capaz de aceptar el progreso, contrario a la rutina y con anhelos de perfección. Pero dada la especificidad de nuestro arte dedicado a niños y jóvenes, prestad especial interés a algunos parámetros que son obligatorios:

- Cread espectáculos, pero hacedlo con un perfecto conocimiento del espíritu de la juventud contemporánea.
- Prestad una atención especial a la estructura psicológica, a la estructura intelectual, a la capacidad de imaginación, a la dinámica recíproca de la comunicación de nuestro público.
- Evitad las imposiciones de modalidades extrañas que tienen en si el riesgo de limitar el desarrollo de la formación estética de nuestro joven público.
- Evitad el didactismo en el arte, ya que la moralidad debe de estar implicita y de ningún modo explícita, siendo la escena una tribuna y no una cátedra.

- Empujad a la juventud hacia las grandes virtudes de la humanidad y evitad al máximo todo lo sórdido que tiene en sí el riesgo de pulucionar espiritualmente las generaciones jóvenes.
- Enfrentaros valientemente con los grandes temas de la vida contemporánea, tratando a los jóvenes espectadores con respeto, considerándolos como una individualidades en vías de perfeccionamiento y no como a unos seres inferiores.
- Considerad la investigación como un acto de creación y no como una demostración estéril, debilitada desde el punto de vista de la imaginación, desprovista de personalidad.
- Evitad las trampas de una investigación sin finalidad, que se deja llevar a una total autonomía de experimentación, despreciando cualquier proyecto artístico claro así como el acuerdo que puede existir entre este proyecto y la modalidad de expresión.
- Evitad el exclusivismo de la imagen, de la comunicación unicamente sensorial e intuitiva, de la "forma pura", de la embriaguez de los ritmos que a veces, no son más que unos *componentes* de la expresión teatral.

Claude Vernard sostiene que la experiencia representa una verdadera pregunta que se le hace a la naturaleza. Completamente de acuerdo con él, me permito un comentario concediéndole a la experimentación la función esencial DE HACER APASIONADA Y SERIAMENTE PREGUNTAS SUBSTANCIALES CON LA AUTENTICA NATURALEZA DEL TEATRO.

Pero creo llegado el momento de abandonar las especulaciones teóricas, que no pueden, de todos modos, agotar todos los problemas, y pasarnos ahora a algunas condiciones necesarias, relacionadas con la práctica directa referente al teatro para la infancia y la juventud.

La especificidad de nuestro aere que va dirigido a los pequeños espectadores me exime del trabajo de analizar los fenómenos, los estilos, las corrientes, las escuelas de teatro "adultos", que al aparecer, han precisado sus programas, que han triunfado o no lo han hecho, que se han impuesto como fenómenos independientes o solo como catalizadores de reacciones nuevas. La historia del teatro los confirmará o solo se limitará a tomar nota de ellos. Nada han aportado de significativo al teatro para la Infancia y la Juventud. Nuestro trabajo consiste en hallar nuevas formas ESPECIFICAS DEL GENERO.

Empecemos por la dramaturgia –ámbito en el que la situación ha mejorado– pero aún sigue sin ser satisfactoria. En nuestra época, las condiciones de desarrollo del niño hacen que sea inútil el reparto de temas según las edades. En cambio, se está demostrando que la sistematización de las estructuras intelectuales es cada vez más necesaria. En la evolución del niño, se están imponiendo ahora nuevos e interesantes parámetros. Un desarrollo más rápido, un ritmo de vida distinto, una condiciones de vida que han cambiado con relación al pasado, todo tipo de medios para asimilar conocimientos, mayor participación en la vida de los adultos, muchas experiencias negativas, etc... estas son algunas de las razones por las que los niños de hoy difieren de los de ayer. Y si el es-

pectador de nuestro tiempo ha cambiado, es necesario que el teatro lo haga también. Reclama una expresión distinta, una forma distinta que debe de resultar de un análisis profundo del espíritu contemporáneo. En la dramaturgia, las nuevas formas experimentales deben resolver perpetuamente otras ecuaciones por medio de las inagotables incógnitas de la existencia humana. Deben renovar sus observaciones sobre la vida, configurar destinos e identidades, inaugurar nuevos puntos de vista tocantes a individuos y generaciones, todo ello a la luz de la existencia contemporánea. Aparenta esto una libertad completa para el dramaturgo que experimenta, sin embargo, el compromiso tan delicado, el de guardar siempre un sentido de la medida, el de encontrar un modo de abordar los temas más complicados interpretando imágenes que están a nuestro alcance. Y como opinión personal, puedo añadir que todo ello siempre de acuerdo con la aceptación de lo BELLO como símbolo de moralidad. Porque al teatro para adultos lo domina cada vez más un sentido de "protesta" –expresada bajo las formas más sorprendentes–. Sin embargo, en un mundo tan lleno de contradicciones, en el que el hombre tiene que enfrentarse con problemas cruciales, en el que la psicosis de la violencia va ganando terreno día a día, ¿tenemos nosotros el derecho de "envejecer" al joven espectador prematuramente?

Tomemos algunos ejemplos comparativos de teatro "épico", teatro "clásico" y de teatro "nuevo", y veamos como resisten en el marco del teatro infantil.

- En el teatro clásico: la escena ENCARNA la acción
- En el teatro épico: la escena NARRA la acción
- En el teatro nuevo: la escena expone la imagen de la vida en todo lo que esta tiene de más real.

Me parece que la fórmula de la "narración" sigue siendo la más adecuada para los más pequeños, que entran por primera vez en contacto con el teatro. El fenómeno del "encantamiento estético", es para el espectador principiante un factor determinante que le permite seguir el relato con una convicción afectiva extraordinaria. Pero la "encarnación", que ya supone una aceptación del JUEGO TEATRAL, empieza a ser viable solo para el niño que, entretanto, se ha convertido en "espectador". En cuanto a la fórmula del teatro nuevo, la presentación objetiva (de no ser sistemáticamente sórdida) puede ser aceptada por el adolescente para quien la "comprensión estética" ya no representa esfuerzo alguno y que ya es capaz de decantar los significados por etapas sucesivas.

Otro ejemplo:

- En el teatro clásico: la escena envuelve al espectador en la acción
- En el teatro épico: la escena convierte al espectador en observador
- En el teatro nuevo: la escena ayuda al espectador a profundizar en su propia vida.

Creo que la primera modalidad, en la que el espectador se encuentra englobado en la acción, es la que mejor se puede recomendar para un primer contacto con el teatro, un momento en el que el niño, con la ayuda de una interpretación de imágenes artísticas, toma conciencia de nociones elementales como: HERMOSO-FEO, BUENO-MALO, HUMANO-INHUMANO, etc... Tengo la

impresión de que esta modalidad sigue siendo válida para las siguientes etapas, como un elemento constante del teatro. La observación y la introspección son elementos que varían según la estructura y la evolución intelectual, y por esta razón no pueden ser impuestos más que con un control de la accesibilidad.

Para terminar, otros ejemplos:

- En el teatro clásico: el espectador está inserto en la acción y, por medio de sugestiones está determinado a "creer".
- En el teatro épico: el espectador se encuentra delante de una acción, y, por medio de argumentos que despiertan y estimulan su comprensión está determinado a tomar decisiones.
- En el teatro nuevo: el espectador se encuentra delante de su propia vida "llevada a la escena", y por medio de similitudes de acción, que le hacen comprender su propia realidad y su existencia, se le invita a la reflexión despertando, en su interior, el deseo de determinarse.

Dada la primacía de las reacciones afectivas del niño, me parece que la primera fase –fase en la que el niño recibe fuertes, y por lo tanto determinantes impresiones–, la más eficaz de estas fórmulas es la que invita a la "creencia", a la "convicción".

Luego el niño empieza a ordenar lo que percibe, siente la necesidad de socializar y empieza a establecer una jerarquía de valores. Es el momento en que se le puede exigir que tome decisiones, decisiones que le son dictadas por su entendimiento.

El momento delicado en el cual el adolescente se siente propenso a la reflexión, lo que provoca en él un deseo de determinación, es una consecuencia del descubrimiento de las grandes verdades que la vida le va destapando. Un momento delicado en el que al niño se le debe de ayudar discretamente para no frustrarlo de las satisfacciones de sus propios descubrimientos. Es el momento en que hay que cuidarse mucho de no imponerle dogmas y sentencias, ya que esto podría empujarlo hacia una apatía espiritual, o a veces, hacia la protesta.

La grandeza, pero también la dificultad de nuestro arte consiste en el hecho de que pone en práctica unas investigaciones en el terreno espiritual de una etapa de la vida por la que todo ser tiene que pasar, pero que se pierde tan pronto ésta queda recorrida. La madurez biológica del autor le obliga a recurrir a su memoria para poder reconstruir su infancia y su adolescencia, edades de exuberancia, de voluptuosidades y melancolías del crecimiento, de inocencias eróticas, de trastornos por la aparición de una vida interior más compleja, fase de "vaguedades" físicas y psíquicas. A menudo, nuestra actividad nos obliga a fijar una experiencia que todos hemos perdido. Pero como cualquier universo espiritual difiere, de una generación a otra, una literatura realizada solo con la ayuda de la memoria, casi siempre tiene el riesgo de quedarse anticuada.

Es de una necesidad imperiosa que los grandes valores de la dramaturgia contemporánea se ocupen cuidadosamente de la generación joven, ofreciendole obras dramáticas de un valor real, destinadas a plantearles los grandes problemas de nuestros tiempos, con entusiasmo convincente y a una profunda comprensión de su universo espiritual. Me atrevería a afirmar que la situación y so-

bre todo el papel del autor dramático que escribe para la infancia y la juventud, cambiarían en el momento en que el mismo estuviese persuadido y pudiese convencer a los demás, que esta dramaturgia no es un género a parte, sino que es parte integrante de la dramaturgia, sometida a las leyes de la creación, sin ser solamente un ejercicio literario con pretensiones menores, primitivas o infantiles. A nuestra dramaturgia debemos de exigirle un carácter de teatro con mayúsculas y no una literatura "ad usum delphini".

Dado que el repertorio de nuestro teatro dedicado a la infancia y la juventud contiene gran número de adaptaciones dramáticas de obras literarias célebres, este problema lo debemos discutir muy seriamente. He consultado algunos centros de la ASSITEJ, que han tenido la amabilidad de responderme, y seguidamente voy a comunicarles las opiniones que he recibido.

Aparentemente, están todos de acuerdo en que las adaptaciones dramáticas de obras muy conocidas son necesarias, bien sea para presentar una tradición y convencer del carácter perenne de las grandes obras (España) bien sea para dar a conocer la lucha de los hombres por lograr la realización de los ideales humanísticos (R.D.A.). Podemos, por consiguiente, afirmar que, por medio de la interpretación de dramatizaciones, la puesta en escena de las grandes obras representa un acto de cultura que puede realzar honorablemente culturas nacionales y las de distintos movimientos artísticos.

Al mismo tiempo, las dramatizaciones pueden enriquecer el repertorio teatral de un centro que no disfrute de una producción literaria suficiente. Sin descuidar las ventajas que las dramatizaciones nos ofrecen, creo necesario atraer su atención sobre algunos peligros:

La excesiva utilización de dramatizaciones puede traicionar una falta de inspiración contemporánea, un refugiarse en el pasado, fenómenos que al creador le pueden empujar hacia una especie de cansancio, de pereza espiritual, hacia el abandono de un compromiso normal, en relación con sus obligaciones socioculturales.

Al mismo tiempo, la frecuencia irracional de las dramatizaciones puede romper el equilibrio necesario en el proceso de educación estética de un joven espectador.

Existe un cosmopolitismo literario, realidad debida a una evidente y loable interferencia de culturas. ¡Como no reconocer la existencia de una especie de cosmopolitismo de temas dentro de la dramaturgia para niños! La inflación de célebres novelas dramatizadas, que ha reemplazado durante muchos años a la dramaturgia original, ha creado un común denominador, imprimiendo un estilo unitario, tanto en el contenido como en la forma. El desarrollo de un teatro moderno para niños exige una dramaturgia moderna perfeccionada y original.

Todos los que nos han respondido han estado de acuerdo en que la dramatización debe de realizarse respetando el espíritu de la obra, pero conservando el derecho de adaptar según las exigencias de un teatro moderno, con un estilo que esté al alcance del público de hoy. Además, está claro para nosotros, que una obra clásica puede ponerse en valor dentro de una forma contemporánea, moderna, sin tener que sacrificar para ello su sentido y estructura. Pero un

cuento clásico realizado en un estilo "museográfico" puede quedarse desfasado en una época en que el niño sigue las evoluciones interplanetarias.

En el amplio ámbito de la búsqueda de nuevas formas, hay algunas manifestaciones artísticas, algunas prácticas que ya se han impuesto y de las que nos vemos forzados a hablar.

Existe, por ejemplo, esa forma de espectáculo nacida de la "creación colectiva". Es una práctica que –en principio– debemos de aceptar con mucha confianza, ya que en teoría, una creación a la que han contribuido distintos factores, debe ser muy rica tanto en su contenido como en su forma. Pero, en mi opinión, a este sistema, a esta modalidad no se les debe de atribuir los derechos de una nueva forma de teatro. Ya que, el resultado de una creación colectiva es, en última instancia, un ESPECTACULO que, por su forma, puede estar tan anticuado como cualquier otro espectáculo clásico o hasta conservador. Para que el resultado represente de verdad una nueva forma teatral, es necesario que el grupo que practique la creación colectiva esté constituido por verdaderos innovadores, que tenga un credo común y una formación profesional muy elevada. Aunque el espectáculo que saliese de una creación colectiva resultase un acontecimiento artístico (lo que podría representar una grata excepción), esta nueva modalidad de trabajo no la podemos legitimar más que como un medio de llegar a una nueva forma de teatro.

Quedan aún algunas otras manifestaciones que, por sus acciones y no por sus estructuras, tocan de cerca al ámbito del teatro. Se trata de los juegos dramáticos. Estos juegos dramáticos que nos han creado muchos problemas y confusiones.

Problemas, porque hay mucha gente que no puede, o que no quiere, captar y aceptar las clarísimas diferencias que existen entre los juegos dramáticos y el verdadero teatro. Entre ellos, hablamos unos defensores ardientes que predican las virtudes de estos juegos que representan –según ellos– una manifestación artística más eficaz y más educativa que el teatro mismo. Confusiones, porque hasta se intenta convencernos de que estos juegos pueden reemplazar el teatro.

Cito aquí algunos argumentos de estos defensores:

"El niño sale a la conquista de lo real, desarrollando su personalidad a través de la palabra, cuyas funciones esenciales son: la comunicación, la representación de lo real, la necesidad de hallar una motivación para un interés profundo"... "Los niños componen textos libres, imaginativos, o textos de observación realizados colectivamente después de un trabajo de puesta-en-orden"... "Interiormente, cada uno vuelve a crear su propio decorado, luego intenta decir el texto propuesto con sus propias palabras. A menudo encuentra formas personales muy interesantes"... "Así es como se busca la verdadera expresión del niño, con la ayuda de todas las formas de expresión existentes"...

Acabo de citar estos propósitos justamente para reconocer la validez de estos argumentos y para subrayar al mismo tiempo que, aún en esta defensa entusiasta, no existe ningún elemento que pueda establecer un acercamiento al TEATRO.

Considero, pues, que los juegos dramáticos, pueden constituir un medio excelente para la formación espiritual y artística de los niños, pueden ser fuentes

de inspiración para creadores profesionales que estén buscando nuevas formas de teatro, pero que entre estos juegos y el teatro sigue habiendo mucho camino por recorrer.

Todos los que han tenido la amabilidad de contestar a nuestras preguntas, han coincidido sobre la importancia del lenguaje en el teatro para niños y jóvenes, subrayando el valor de un lenguaje simple, directo, puro, correcto y accesible.

Es comprensible que si lo que uno quiere crear es comunicación, el lenguaje teatral necesariamente lo que tiene que ser es claro. No hay ni que decirlo, también, que cada autor que merezca esa denominación, tiene que ser consciente de su deber que consiste en: ser, consigo mismo, muy exigente en todo lo referente al lenguaje, su pureza, su expresividad, defendiendo, al mismo tiempo, toda creación para la juventud contra los peligros de la "sub-literatura". Puedo darles un ejemplo que demuestra las dificultades que encierra la resolución de tan delicado cometido. A menudo, un texto versificado se le considera como un texto poético. Pero si nos ponemos a hacer un análisis riguroso, llegamos a la conclusión de que, en realidad, lo que estamos es delante de un texto ritmado, salpicado por algunas coplas, por algunas imágenes más o menos originales y graciosas, todo ello al alcance de cualquier artesano. ¿Acaso podemos admitir un lenguaje poético disminuido, para "uso" de los niños?

Sin embargo, si mantenemos la necesidad de que el lenguaje teatral para los niños sea poético, ¿hasta qué grado de dificultad, de elaboración y hasta de abstracción podemos elevarlo? Parece ser que podemos confiar plenamente en el público joven, que es más sensible a la poesía de lo que estamos dispuestos a creer, pero refractario a todo exceso hermético. ¡Y qué responsabilidad para el creador el hallar un equilibrio perfecto entre la pedantería y la vulgaridad, entre la elevación y la familiaridad, entre un lenguaje descuidado y la excesiva elaboración!

Tampoco debemos olvidarnos de la contribución tan substancial que la danza, la música, la luminotecnia y la imagen ofrecen a la realización de un espectáculo poético. Se dice, además, que todos estos elementos forman parte de una especie de "lenguaje escénico" que puede estar lleno de poesía.

Recabando de nuestros colegas sus opiniones sobre la improvisación, hemos recibido unas respuestas que hacen una clara distinción entre dos tipos de improvisación:

1. Durante los ensayos, etapa en la cual la improvisación tiene un papel creador, el espíritu de inventiva de todos los colaboradores en la realización de espectáculos.
2. Durante los espectáculos –modalidad reservada a los espectáculos abiertos– concebidos como un diálogo, con la participación del público.

No hay ni que decir que la finalidad de la A.S.S.I.T.E.J. es, según sus Estatutos –el realizar unos espectáculos, unos buenísimos espectáculos, organizados, con una estructura cuidadosamente elaborada, de un nivel profesional muy alto, interpretados por compañías estables que consideren al niño como un espectador experimentado.

Los espectáculos de improvisación exigen unos profesionales especializados, buenos conocedores de la psicología infantil, desenvueltos e inteligentes. Sin ésto, lo que pudiéramos llamar reacciones completamente libres pueden fácilmente degenerar en una situación de caos, y éste aún no ha dado nunca unos resultados positivos, ya que no es posible alcanzar un verdadero contacto dentro del desorden.

Se comete a veces la confusión de relacionar la noción de experimentación con las de "moderno" y "vanguardista". Y es fácil caer en la trampa ya que, no tenemos más remedio que admitirlo, los argumentos de los prácticos son plausibles: "la experimentación es MODERNA por excelencia... implica INNOVACION... DESAPEGO... COMPLETA RENOVACION DE LOS MEDIOS DE EXPRESION... etc.

Pero todas las especulaciones de un carácter tautológico nos obligan a un minucioso estudio del fenómeno. Entonces es cuando nos damos cuenta de que "lo moderno" es atemporal, porque vive, muere y resucita con cada época de la humanidad; de que cada acto, de creación original aporta nuevas renovaciones estéticas. También observamos que, mientras que la vanguardia se declara como un arte de ruptura, de rebelión, de inconformismo, la experimentación aspira a ser un arte de "recuperación".

Cada manifestación anti-dogmática pertenece a la más íntima esencia de la modernidad espiritual. La tendencia fundamental del espíritu moderno es el no aceptar una autoridad pre-establecida, una adulación conformista. Aún en su estado larvario, preteórico, lo moderno debe estar confirmado, reconocido, legitimado de una manera o de otra. Ni falta hace decir que, dentro del concepto de la dinámica teatral, también entra la investigación experimental, la innovación. Pero, la obsesión de la experimentación, casi siempre viene a traicionar una dificultad, un fracaso artístico, ya que no existe ningún verdadero creador que titubea eternamente. Aquel que cambia continuamente los "estilos", los "instrumentos", y a veces hasta las "artes" hace prueba o bien de diletantismo o es un fracasado. El creador que anda siempre en busca de una personalidad, no es un creador, sino cierto tipo de práctico fracasado, siempre a la deriva y en un permanente estado de disponibilidad, que no ha hallado aún madurez y consciencia. Decía Picasso: "Cuando pinto, quiero enseñar lo que he *encontrado,* no lo que busco". Lo que viene a determinar la relación existente entre la producción corriente y la producción que nace de la "investigación", no es una operación de una simple constatación estadística, sino un decisivo exámen de la innovación, justificando su función esencial de regeneradora del teatro. Y, en caso de que esta función resultase, a todas luces indubitable. solo entonces, cuando aparece asociada a cierto valor artístico, puede ejercitarse con la mayor eficacia.

Hablemos un poco, ahora, de este creador-intérprete, que sujeta en sus manos los complicados hilos del espectáculo, el que dirige el impulso creador de la colectividad artística, el que modela y encamina los esfuerzos de distintas personalidades artísticas, dentro del mismo y único surco de la idea común, imprimiendo carácter, colorido, y tono unitario al espectáculo, –el director escénico–. Gradualmente, el teatro va pasando del área del autor a la del direc-

tor escénico que inventa un nuevo lenguaje, tomando sobre sí el generoso cometido de "generador de energías", cambiando la función de tirano por la de director-guía.

Salirse de la uniformidad rutinaria, por la interpretación de un procedimiento totalmente nuevo, tratar la experimentación como fuente de riqueza estética, establecer una nueva escala de comprensión de modos de comunicación a través de una influencia directa sobre el espectador, todo ello representa un esfuerzo titánico que exige por parte del director escénico contemporáneo, técnicas muy refinadas. Aún tratándose de cosas poco corrientes, el hacer comprender y convencer, exige un perfecto conocimiento de las particularidades específicas, una dosificación extremadamente inspirada de la composición teatral, un significado muy preciso. Si se ignora o se desestima la interdependencia entre la escena y la sala, si la "demostración" extravagante se lleva "demasiado lejos", se puede llegar a procedimientos y modalidades pesadas que pueden consecuencias confusas. Dentro del teatro para adultos, conozco a muchos creadores de renombre que han fracasado en el teatro infantil por un desconocimiento de la especificidad del género. A nosotros lo que nos interesa son los creadores que logran salirse del lastre, de la rutina, imprimiendo no solamente la nota discordante de la demostración a cualquier precio, sino también la nota no inconformista de la verdadera renovación.

Si conoce al hombre y "siente" la época, el creador está en contacto con los dos elementos más importantes para poder construir un teatro contemporáneo. Si el innovador tiene en cuenta las constantes mutaciones de la vida y de la mentalidad humana, añadiendo oportunamente su propia visión personal, podemos afirmar que el teatro que él crea, representa la expresión más segura y más actual de un nuevo género de teatro, quizas por ahora, menos bien definido, pero no por ello menos expresivo y lleno de belleza.

La agitación creadora no es nada, si no corresponde a las exigencias de la tendencia naciente. Cuando se habla de "tendencia naciente", se piensa en este clima de evolución llegado a punto culminante, que no espera otra cosa que el impacto de una inteligencia dinámica, para poder realizar el cambio, para cristalizar la expresión dinámica en formas inéditas. Ahora bien, creo que el teatro infantil ha llegado en estos momentos a esta "tendencia creciente". Ahora es cuando la innovación puede aportar su contribución.

Hay veces en que los decorados y los accesorios no tienen ningún significado fuera del que se les atribuye corrientemente como objetos útiles o como ambiente sugestivo. Ahora bien, precisamente en razón del lenguaje preciso y limitado que poseen, ocurre a menudo que es tan agobiante el número de estos acesorios, que a veces la acción misma sale perjudicada. Sin embargo, hay que reconocer que, en general, el valor intrínseco del diálogo disminuye en cuanto la importancia de los accesorios se desborda.

Tampoco estamos de acuerdo con la tendencia contraria que exige la desaparición total o casi total del accesorio, bajo el pretexto de dejar que el contenido vital de la obra se desarrolle libremente. La obra del teatro no está hecha para el cuarto de lectura, sino que es un conjunto significativo alrededor de un tema que debe de ocurrir en alguna parte, aunque se trate de cualquier lugar

imaginario sin realidad especial alguna. El espectáculo para niños se dirige a espectadores que no captan semejantes abstracciones, o que son incapaces de adaptarse a ellas. El niño –espectador principiante– busca, o bien lo real, o bien –al menos– lo comprensible. Su propia constitución le hace rehuir cualquier cosa que exija de él un esfuerzo inhabitual.

Los dos extremos son, si no nuevos, al menos, difícilmente aceptables para el espectador poco formado. Sin embargo, desde su más tierna infancia, el espectador está acostumbrado al simbolismo, a la sugerencia de la forma que sea. Vive en medio de una red de símbolos y de mitos que dominan su imaginación, sus actitudes y hasta sus sueños. A menudo, el niño inventa un símbolo alrededor de una idea por el simple placer de crear una atmósfera que le parece coincidir mejor con su naturaleza íntima.

Se dice, y quizás sea verdad, que el niño es el más imaginativo de todos los espectadores y que acepta lo convencional con una fantasía más despierta que la del adulto. En cierta medida, esto es verdad. Sin embargo, no hay que olvidar que la experiencia nos ha demostrado que hay que invitarle, estimularle hacia la fantasía, guiarle directamente hacia los significados. Lo más importante es la innovación, por medio de algo estable, de lo que se quiere convertir en comprensible, de lo que se quiere demostrar, de lo que uno considera importante. Es la presencia espacial del objeto, presencia posiblemente insólita, pero absolutamente necesaria para poder entender el fondo de la obra.

El decorado hay que concebirlo como un objeto "animado" que "palpita" al lado de los actores, que se convierte en apoyo inestimable, podríamos llamarlo un verdadero compañero de equipo. Una vez respetadas estas condiciones, mi impresión es que la renovación escénica más temeraria representa una experimentación verdadera y loable.