ORIGEN DE LOS TEXTOS DRAMATICOS PARA EL TEATRO DE LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

Por Orna Porat

El subtítulo de este importante tema podría ser: *"Todo lo que llega al periódico viene de la Biblia"* y, en efecto, hallaréis en nuestro teatro la opereta inglesa *"José y su traje tecnicolor de ensueño"*, basada en la dramática historia bíblica de José y sus hermanos y en una satírica revista sobre la violencia sacada de una colección de recortes de periódicos locales sobre este tema.

La verdad es que podría hacer un resumen detallado de todo lo que compone un repertorio bien equilibrado —incluyendo cada una de las distintas formas teatrales— pero entonces lo que tendríamos es un papel bien escrito, y ciertamente no lograríamos un punto de partida para una discusión en el seno del marco de esta reunión internacional. Es difícil comparar y hacer una evaluación del trabajo realizado por distintos países en el campo del teatro para la infancia y la juventud, ya que sabemos que son demasiados los puntos de partida que existen. Cada teatro tiene su forma de considerar las cosas, una manera de proceder distinta, empezando cada uno su trabajo desde un ángulo diferente: desde lo didáctico hasta lo lírico, desde el realismo hasta la fantasía. Y todos estos modos de actuar pueden ser válidos y justamente adecuados al ambiente en que cada uno de ellos se desenvuelve, y para lograr el propósito de una mayor profundización en su trabajo.

Pero aún pensando en un modelo para un teatro que actúe a nivel nacional, el modelo sería o tendría que variar de un país a otro, de un idioma a otro.

Existen países que tienen una riquísima tradición teatral y enormes fuentes literarias en todas las formas, existen aquellos que lo empiezan todo de la nada, y, francamente, no sé a cual envidiar más pero, ciertamente, pienso que la mía es, en efecto, una posición envidiable.

Hace 11 años me asignaron la tarea y me dieron la oportunidad casi única de empezar un teatro para la infancia y la juventud en un estado que acababa de nacer, con

una tradición teatral de lo más pobre, con un antiguo idioma que, durante siglos, se había empleado casi exclusivamente para ritos religiosos y que se había reincorporado hace relativamente muy poco tiempo a la vida cotidiana por una vieja nación, nuevamente reunida, con una población procedente de 102 países, hablando unas 81 lenguas maternas.

El hallar un denominador común para un público que, en principio, puede no tener mucho en común. Esto ha sido y sigue siendo una tarea a desarrollar. Crear un repertorio que fuera comprensible no sólo para las gentes del teatro sino también para unos niños de raíces tan distintas.

Hemos enviado unos cuestionarios a nuestro público solicitando sugerencias en cuanto a lo que les apetecía ver en el escenario. Muchas de las respuestas que recibimos se centraban alrededor de los programas de Televisión. En muchos países, muchos de estos programas de TV se importan, haciéndose doblajes de otro idioma, moldeando el inconsciente y la forma de pensar de las audiencias en sus respectivos países. Las fronteras se han perdido o han quedado eliminadas, se canaliza y se concentra el punto de interés sobre un objetivo común, como si el fin último fuera una forma de pensar o ver las cosas completamente uniforme. Nos convertimos cada vez más en una *"masificación de personas"*. Las modas recorren el mundo con facilidad.

En otros tiempos, las personas se reunían en su tiempo libre y se contaban historias que iban de boca en boca (alrededor de una chimenea durante las largas veladas invernales, o, en verano, a la sombra de un gran árbol) escuchando cómo el narrador transfería los conocimientos y deseos, sueños y anhelos de toda una tribu, de toda una generación. Hoy, no comemos, recibimos comida envasada, pensamientos envasados. Olvidamos en qué estación del año nos encontramos, ya que podemos comer pepinos durante todo el año, las rosas las tenemos en Navidad, y las alcachofas en Semana Santa, perdemos el ritmo de la naturaleza y al no seguir el ciclo original y natural, estamos expuestos a que se nos escapen muchas otras cosas y, tengo la impresión, de que estamos más expuestos a la influencia de cosas superficiales. Está de moda hacer esto o aquello y no se plantea uno nada más al respecto. Y nadie está más abierta que la juventud a las pasajeras cualidades de las distintas novedades y modas. El joven quiere ser conformista y no tiene aún la fuerza y la convicción necesarias para formar su propio juicio.

Esta canalización de pensamientos e influencia puede cimentar a una futura generación, pero resulta entonces como vivir en una gran ciudad donde, a mi modo de ver, prácticamente le tiene a uno sin cuidado donde viva (a mí personalmente no me gusta lo bastante el cemento). Sería más aconsejable para nosotros volver a la buena tierra, trabajarla, implantar nuestros propios pensamientos y permitir que nuestras propias asociaciones maduren, emplear nuestras propias historias desarrolladas en nuestro propio idioma, con su propio ritmo y una lógica, su propio sentido personal y su música. Desierto y tiendas de campaña y el ancho horizonte de los beduinos traen un ritmo distinto y una perspectiva que difiere de la de las torres góticas, de los enormes bosques y de los cielos grises. Creo firmemente que cada comunidad debe desarrollar su propio material, que no sirve de nada el emplear lo que han hecho otros. No me entiendan mal: no todos los teatros que producen gran cantidad de obras por temporada, pueden depender únicamente de su propio material y ningún daño hacen enriqueciendo sus propios programas con lo mejor que los demás pueden ofrecer. Pero, para crear un teatro infantil propio que sea realmente bueno, hay que coger como una base sólida el material perteneciente al folklore propio.

Esta es, de hecho, la tesis que quería destacar relacionada con los orígenes de la redacción dramática en el teatro para la infancia y la juventud: el empleo del cuento folklórico, y lo hago no solo por entrar en una discusión, sino tomando en cuenta deliberadamente a todos aquellos que están aquí entre nosotros y que están aún en la fase inicial en todo lo que al teatro infantil se refiere.

El cuento folklórico, nacido en nuestra propia tierra, en nuestro propio clima, con nuestro idioma y nuestra manera de pensar. El volver a nuestras propias raíces es algo que resulta válido para todas las sociedades, tanto para las que se vienen a llamar desarrolladas, como para las otras que están poco a poco moldeando sus propias costumbres.

Para apoyar mi tesis, quisiera citar a un gran maestro en el campo de la música, que batalló por este mismo principio dentro del ámbito de su profesión: Bartók que dijo: *"las melodías folklóricas representan el punto de partida ideal para un renacimiento musical y un compositor en busca de nuevas formas no puede tener mejor maestro que lo dirija"*.

Si nos fijamos en los cuentos que han ido pasando de una generación a otra, con una lenta adición o sustracción de ciertos elementos, encontramos allí la sabiduría de las gentes, el anhelo acumulado por mejorar de vida, por lograr unos valores éticos y la victoria de las fuerzas de la moralidad. Y, en combinación con todo esto, la osadía del sueño, la incontenida posibilidad de pensar y realizar lo más absurdo, lo más inaudito, dando nuevas e inesperadas formas a lo conocido, llevando la fantasía a lo más alto.

Consideremos, por ejemplo, una de las historias sobre la que estamos trabajando en estos momentos; se trata de una historia relatada en nuestras regiones, perteneciente, por sus raíces, tanto a los árabes como a los judíos, y en sus similitudes y diferencias encontramos, claro está, otro estímulo más para la adaptación. La primera vez que leí esta historia que se llama **"La Hija del Halcón"**, fue en una colección de cuentos folklóricos Arabes que compré en Berlín Orientan durante una de nuestras reuniones del Comité Ejecutivo. Se editó por primera vez en El Cairo, en 1954. Cautivó mi imaginación desde el primer momento y tengo que admitir que, inmediatamente empecé a pensar en términos escénicos y para mí esto es, casi siempre, el mejor signo de que la historia cuenta con los elementos teatrales necesarios. La historia empieza con el problema de un matrimonio sin hijos, que acude a los magos y a los poderes mágicos para resolverlo y, por error, es el hombre quien se come la porción que ha de producir, supuestamente, el efecto deseado, ¡y no tarda el pobre en darse cuenta de que está embarazado!. Forzado a huir avergonzado de la sociedad humana, pide ayuda a los animales del desierto y sólo el halcón le responde, prometiéndole que se hará cargo del chico si se trata de un hijo, pero, tratándose de una hija, reclamándola para sí mismo en propiedad. La niña se la lleva el halcón a sus dominios, y allí va creciendo como un sol naciente en las copas de los árboles, hallando más tarde a un marido y su felicidad.

El tema de un hombre engendrando a un hijo es ya muy antiguo en nuestras tierras, y los árabes creen que el Mesías ha de nacer de un hombre. Nuestra generación piensa inmediatamente en la igualdad de sexos y en otras asociaciones completamente nuevas —y aquí llegamos, claro está, al punto crucial: ¿Cómo adaptar la historia? Como fuente de inspiración, se nos abrió libremente, alegremente y confiadamente. Hemos optado por darle una adaptación muy poética y elevada con una buena dosis de humor, dejando que el público se ocupe del tema de la asociación.

Los cuentos folklóricos son, por regla general, unas parábolas sobre el bien y el mal y siguen atrayendo a través de los siglos, en parte simplemente porque son parábolas sobre el bien y el mal. Estas historias suelen representar no solo los valores existentes sino que suelen ser también unos precursores de los valores que han de aceptarse en el futuro. Sabemos que la representación teatral tiene en sí misma un valor educativo, en el sentido de que ayuda a acumular conocimientos. Sabemos que a través de ella intentamos influenciar la mente del niño, construirla y darle las herramientas necesarias para pensar, para valorar y, finalmente, para poder organizar su propia **"Welt Anschaunng"**. No es, por consiguiente, nada sorprendente que a veces usemos la forma exterior del cuento folklórico para introducir pensamientos políticos y sociales. Y, para mí, esto es preferible a la escuela de pensamientos y textos dramáticos que prefiere tener como punto de enfoque al niño y a su entorno para realizar el llamado drama social. Aunque incluimos obras de este tipo en nuestro repertorio, no estoy nada convencida de que este género constituya el plato fuerte para ninguno de los niveles de edad de nuestro público. Creo que elimina las maravillosas oportunidades que nos brinda el teatro para que nos acerquemos a otros mundos y a experiencias distintas de las nuestras. Desde el punto de vista didáctico es válido el querer profundizar y aclarar la comprensión de los problemas en el pequeño mundo del niño, pero esto desde luego no ensancha ni amplía los horizontes del niño, aunque sí le abre las puertas a otras posibilidades y a otras experiencias enriquecedoras. No tengo ninguna fe en la programación de acuerdo con unas líneas generales que sean estrictas o con convicciones trasnochadas. Por ello es por lo que creo que el cuento folklórico representa la mejor fuente para la redacción dramática en el teatro para la infancia y la juventud.

No es que quiera de ninguna forma mantener la idea de que un autor en nuestros días solo puede salvarse basando sus escritos en cuentos folklóricos, pero desearía que nuestros oponentes tuvieran el mismo iberalismo a la hora de opinar sobre la importancia del cuento folklórico.