COLOQUIO INTERNACIONAL DE AUTORES DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

traducido por M. ROMAÑA
Rev. "Théatre, enfance et jeunesse" julio-diciembre 1972

Tuvo lugar en Burdeos del 4 al 8 de mayo de 1971 organizado por la ATEJ (Centro Francés de la ASSITEJ) y la Asociación de "Art et Jeunesse" — La Source, con el concurso de la municipalidad de Burdeos y bajo la presidencia de M. Shakh-Azizov, presidente de la ASSITEJ.

Se ha intentado simplemente restituir el clima coloquial y lo esencial de lo que se dijo en las reuniones de trabajo, lo más fielmente posible.

Deseamos que estas notas nos den la ocasión de aumentar el diálogo que empezó con estas jornadas y estaríamos muy contentos si los lectores tuvieran a bien hacernos llegar sus puntos de vista.

Sesión Inaugural

La reunión ha tenido lugar en la Casa Municipal de la "Cité du Grand Parc" de Burdeos. Se abrió el día 5 de mayo a las 10 de la mañana, en presencia de representantes de las autoridades locales, de los de la Diputación de la Gironde, del sub-Secretariado de la Juventud, de los Deportes, del Ministerio de la Educación Nacional, de la Academia de Burdeos, del Centro Regional de Documentación Pedagógica, etc.

El señor Lagrave, presidente de la Asociación bordelesa de "Art et Jeunesse — La Source" presentó las excusas del Alcalde de Burdeos por no haber podido asistir a la ceremonia y deseó a todos la bienvenida.

El señor Shakh-Azizov, presidente de la ASSITEJ, después de una breve alocución, dio la palabra al señor Lagrave para empezar el trabajo.

INFORME PRELIMINAR

Por Monsieur Henri LAGRAVE
Presidente de "Art et Jeunesse" - La Source de Burdeos

Querría a guisa de introducción en nuestros trabajos, precisar brevemente ciertos aspectos de las preguntas que hemos hecho a los participantes, dibujar algunas perspectivas y evocar algunos de los problemas que encontraremos en el transcurso de nuestro común trabajo.

Desde hace años ya tanto a escala nacional como internacional, habéis discutido acerca de las bases, la naturaleza y los medios del teatro para la infancia y la adolescencia. Hoy, vamos a hacer hincapié sobre su primer aspecto, a lo menos en el orden cronológico, mejor dicho sobre su fase inicial: la creación. Nos hemos preocupado en efecto en meditar acerca del papel y la situación del autor de obras para la infancia y la juventud, sobre los temas predilectos de un teatro con características netamente determinadas, y sobre los medios de expresión que se ofrecen a los autores o creadores.

No es menester decir que ese programa a que hacemos alusión no presenta ningún carácter limitativo, y que tenemos absoluta libertad para abordar el estudio de cualquier otro tema que parezca revestir un carácter de urgencia. Por lo demás en materia de teatro, de literatura, de estética en general, los problemas están de tal manera ligados y embrollados que no es posible distinguirlos unos de otros muy claramente. Pero es conveniente sin embargo, ya que se trata de un coloquio con un tiempo muy relativo, circunscribir los objetivos de nuestro común trabajo.

Ciertamente, en la perspectiva de una sociología del arte, los problemas se ordenan naturalmente alrededor de los tres polos que son la creación, la obra y la "recepción" es decir la acogida. Puede quizá parecer paradójico que, al tratar del teatro infantil, es decir de un teatro que obedece a una finalidad bien determinada y que se dirige a un público también determinado parezcamos descuidar el tercer polo es decir el de la "recepción" o "consumación". Pero dejando de lado la exigencia de

clarificación a que hacíamos alusión hace un instante, podemos decir que dadas las circunstancias ese tercer polo del inmenso tema que nos reune no estará jamás ausente de nuestras reflexiones y que antes al contrario los elementos psicológicos, pedagógicos y estéticos del problema del niño ante el teatro estarán constantemente en la base misma de nuestras reflexiones.

Se trata simplemente, recordémoslo, de tratar de aclarar, durante el espacio de unos pocos días, uno de los aspectos del problema.

I

Para restringir aun el campo de nuestro estudio, no se trata en absoluto aquí de interrogarnos largamente acerca de las condiciones generales de la creación; sería plantear la problemática de una sociología del teatro, estudiando la repercusión, sobre la naturaleza y la orientación de las expresiones dramáticas, de factores tan enormes y complejos como lo son la nación, la raza, la clase social, el grado de desarrollo económico, la forma del régimen político, la conducta y hábitos sociales. De todas maneras, dada la diversidad de países presentes en nuestra reunión, se hará sentir más de una vez la necesidad de volverse hacia factores más generales, hasta los principios que son la base de la cultura de las naciones representadas.

En esta preocupación de generalización y de profundización a la vez, nos será sin duda difícil precisar —si existe— el "estatuto" del autor de teatro para la infancia y la juventud sin inquietarnos del de autor dramático a secas, o del artista en general o generalizando más aun del llamado "trabajador intelectual".

Paralelamente, aparece difícil situar al autor dramático en uno de los cuadros socio-culturales de su nación, sin preguntarse lo que el teatro infantil, el teatro en general, y en un nivel más elevado los medios de expresión artísticos representan en las condiciones sociales, políticas y económicas en las cuales vive.

¿Qué será el teatro, en un país donde, como decía nuestro poeta

Malherbe, el autor "no es más útil al Estado que un jugador de bolos? " ¿Para qué servirá si no se le señala otro fin que la diversión y si se le reduce a un producto de consumación comparable a los excitantes o a los tranquilizantes? ¿Qué será de él si sólo representa un lujo reservado a los privilegiados o si se convierte en institución del Estado? ¿Si se le considera como un elemento de la civilización del ocio? ¿Si se trata de un teatro "seleccionista" o de un medio de cultura para la masa? .

Muchas preguntas —y me olvido sin duda de otras tantas— que llevan a plantear el problema de las funciones del arte en la sociedad.

¿Cómo se puede situar, para volver al tema esencial, la creación dramática destinada a los niños en contextos tan diferentes? . Y aun admitiendo que estos contextos se reduzcan a uno, en una sola y misma sociedad, si admitimos que existe un teatro infantil, junto a un teatro para adultos, del teatro en una palabra, ¿cuál será su especifidad, cuál su finalidad? .

¿Es diferente del otro, del teatro reservado a los "mayores"? ¿Se le reconoce como tal? ¿Se le reconoce en su "particularidad"? ¿Cómo define la sociedad, cómo vive esa parte de ella misma que llama infancia? ¿Qué papel señala a su sistema de educación, qué parte de orientación de su política cultural atribuye a la infancia y a la juventud? ¿Considera, por ejemplo, que si el despertar de la sensibilidad poética, o plástica, o musical en el niño, es un elemento importante de la pedagogía, es preferible dejar el teatro de lado y reservar su descubrimiento a la adolescencia? ¿Tiene tendencia, en este caso, a ver en el autor de teatro infantil como un soñador, un irresponsable, un taumaturgo o un anarquista? . Estas interrogaciones pueden recibir contestaciones muy distintas de las que dependerá en definitiva la actitud y los medios del creador o autor.

¿Cuál será pues el sitio de este creador en el sistema sociocultural al cual pertenece? ¿Su función es reconocida y apreciada en razón de su actividad artística propia o en relación con sus funciones sociales, ya sean radicalmente diferentes de esta actividad artística, ya englobándola y yendo más allá de dicha actividad? . Dicho en otros términos, ¿el teatro para niños es para el autor una profesión específica, exclusiva, o no representa otra cosa que una actividad anexa y complementaria? El autor, ¿ejerce su trabajo únicamente como autor de teatro para la infancia

o es simplemente un autor dramático que de vez en cuando escribe alguna obra destinada a la infancia y a la adolescencia? .

¿Admitiendo que se le reconozca como autor de teatro para la infancia y la adolescencia, le procura esto un estatuto profesional? . ¿Entra a formar parte con pleno derecho de la asociación de autores dramáticos, o se encuentra mantenido en una situación marginal y precaria? .

¿Cómo se considera él mismo? ¿Se siente integrado en la Comunidad cultural, o tiene la impresión de ejercer una función mal definida, gratuita, incluso superflua? .

En fin, ¿es posible medrar, hacer fortuna en el teatro para niños? . Esta pregunta en realidad es doble: podría formularse así: de un lado, el autor dramático especializado en teatro infantil, ¿tiene la oportunidad de hacerse un nombre, de tener éxito, que son los objetivos perseguidos por todo autor? y por el otro —y las dos preguntas son casi una sola— ¿puede esperar de sus actividades una remuneración que le permita vivir? . La notabilidad es un resultado de la comunicación y los instrumentos de la comunicación (crítica, prensa, etc.) están entre las manos de los adultos, podríamos decir contestando a la primera parte de la pregunta, y para la segunda parte es menester hacérnosla claramente, preguntándonos de qué viven los autores dramáticos que ejercen su actividad sólo en el campo infantil y adolescente y estudiando el problema del profesional y el "aficionado".

Sería necesario también precisar otros elementos, en especial los que nos permiten situar a nuestro autor, no sólo en el marco general de la sociedad sino con relación al teatro y con relación a la infancia.

El creador de obras de teatro para niños, ¿es realmente, un verdadero autor dramático? ¿Cómo ha llegado a esta especialidad del teatro para la infancia y la juventud? ¿Por la vía del teatro, o por interés —personal o profesional— por la infancia y sus problemas? ¿Es ante todo un hombre de teatro, o ante todo un maestro, un psicólogo, un animador? .

Todo esto nos llevará a buscar cual puede ser el papel — o los papeles — del autor. El tema es muy complejo y no puede contestarse a él de una manera válida si no se define de antemano un problema mucho más basto, el de la finalidad misma de ese teatro para la infancia y la juventud.

Ese será para nosotros el momento de hacer la pregunta base, esencial: ¿"por qué y en vista de qué"? . Las contestaciones serán sin duda muy variadas. ¿Por qué se hace ese tipo de teatro? ¿Para dar al niño una distracción, para divertirle? ¿para hacerle soñar? ¿para despertar su sentido crítico? ¿para sensibilizarle a la emoción artística y hacer de él un futuro espectador? ¿para introducir en la escuela el arte y la vida? ¿para completar el arsenal pedagógico con el empleo de medios activos? ¿para educar al niño? ¿para enseñarle sus deberes cívicos? ¿para hacer de él un hombre libre, o para contribuir a su adaptación a la sociedad? .

"La escuela no tiene que ayudar al teatro y el teatro no tiene por qué ayudar a la escuela" se ha dicho. La fórmula es un poco tajante y el problema merece que lo estudiemos con calma. Sobre todo deberemos definir el papel del autor con relación a la enseñanza.

Y también con relación al niño. El autor dramático para adultos escribe su obra, la hace montar y lanza a través de ella su mensaje al mundo de los hombres sin preocuparse luego por otra cosa que el éxito que pueda obtener o del silencio o del fracaso. Es difícil comportarse de manera semejante cuando se trabaja para niños. El autor en este caso, ¿Puede desinteresarse de la repercusión de su obra, de su impacto, de sus consecuencias psicológicas? . Para él la creación de la obra se hace antes, durante y después de la representación; su papel no se limita a sólo presentar su obra, tiene que hacerla fructificar. Tal es a lo menos —y pido perdón por introducir ahí una opinión subjetiva— la función que por nuestra parte le atribuímos.

Según la posición que el autor ocupa con relación al mismo teatro se podrá concebir su cometido de maneras distintas. En la producción artística el teatro es —parece una banalidad decirlo— un caso particular. No toma su forma definitiva (una obra) hasta que es representada. Ciertamente, la escenificación reune los dos niveles de creación: escritura y realización. Pero es cosa sabida que en la perspectiva del teatro moderno pueden mezclarse de tal manera, que la creación puede confundirse con la expresión escénica, que una obra —se trate o no de creación colectiva— puede interpretarse en el escenario antes de que sea escrita sobre el papel. Además, en el plan profesional, el autor puede ser actor o director y acumular por lo tanto diversas funciones. De nuevo aquí, nuestra investigación debiera dar respuestas muy variadas que no serán necesariamente exclusivas.

En cuanto al arte, por fin, ¿cuál es el sitio del autor que nos interesa? . En su "Essai sur la littérature enfantine" (Ensayo sobre literatura infantil) Isabelle Jan pone, de entrada, la pregunta que va al fondo de las cosas: "¿Existe la literatura infantil? ". Tendremos que decidirnos a hacer la misma pregunta en el campo que nos interesa y que es el nuestro: "¿Existe el teatro para niños? " ¿Puede ser juzgado, como el teatro para adultos, en tanto que obra de arte? . Según las contestaciones a esta pregunta, el autor de obras de teatro para niños aparecerá como un auténtico artista, o como un inventor de juegos, sino como un saltimbanqui, un explotador o un farsante? . En resumen, ¿el autor es un creador? .

II

Cuando se estudia el contenido de un teatro dedicado a la infancia y a la juventud, se puede poner el mismo problema pero esta vez no al nivel de derecho sino al de hecho. ¿Guarda el autor la exclusividad de su creación o la comparte con los ejecutantes e incluso con su público? . La vanguardia del teatro tiende a hacer desaparecer la bifurcación autor-actor; la creación dramática actualmente en muchos casos se consigue gracias a un esfuerzo colectivo en donde todo se pone en común; el autor es a la vez testigo, secretario, escenógrafo.

Mejor aun, el autor puede contentarse con hacer "una proposición de obra". El público le dará tal forma, tal desenlace según le convenga Podrá incluso, como lo han hecho Armand Gatti y otros llegar a consultar a sus futuros espectadores, antes de hacer la obra, acerca del asunto, tema, orientación de la obra, intentando así realizar, desde su primera fase creativa una concordancia lo más completa posible entre el creador y los "receptores". Así, la armonía, tan precaria y aleatoria en el ciclo normal de la comunicación dramática entre los dos polos extremos, de la creación y los "consumidores" se ve facilitada por un acuerdo previo y aún más por el papel activo que se exige del espectador durante la creación.

Cuando se trata de que un autor adulto interese a un público infantil, de hacer comunicar dos mundos tan alejados uno de otro, es muy grande la tentación de confiar a esos mismos niños el trabajo de elegir los temas y de que hagan ellos mismos obra y escenificación. Eso se ha hecho en

Francia y sin duda en otros países; pienso particularmente en la experiencia de creación de espectáculos para niños inventados por los mismos niños que Cathérine Dasté lleva adelante desde hace varios años y de la que nos dió recientemente una apasionante información en "Théatre, Enfance et Jeunesse".

Sean los niños sus inventores o no, el espectáculo que les está destinado puede también revestir una forma improvisada parecida a la de la Commedia dell'arte. En ambos casos la intervención del autor se limita a dar forma a un conjunto de indicaciones más o menos precisas o bien a construir una especie de guión.

Sea como sea, el problema del contenido permanece por entero y será menester que reflexionemos acerca de los grandes temas que pueden servir de base a un teatro para la infancia y la juventud. Este teatro tiene un pasado, de manera que los temas ya sean tradicionales o modernos, son conocidos. Y me imagino que aquí el problema está menos en hacer su nomenclatura, que en preguntarnos cual es su interés, su validez y más aún en estudiar los diversos objetivos que pueden darse a un teatro para la infancia.

La familia y la aventura, la verdad y la ficción, lo real y lo imaginario, lo cotidiano y lo heróico, el niño y los hombres, el niño y los animales, he aquí los grandes temas o ejes tanto de la creación dramática como de la literatura infantil. ¿Pero de qué número de interpretaciones, de variantes o de matices es susceptible la manera de tratar un tema, como por ejemplo el "Roman du Renart"? . Por ello pienso que es menester reflexionar más sobre la manera de utilizarlos que sobre su naturaleza propia.

En primer lugar, ¿es que se trata de cultivar la infancia, de considerarla en cierta manera como un estado permanente, lo que supone o deja suponer, que el niño no crecerá jamás? . Muchos autores dicen: "El teatro para los niños no debe ser un teatro infantil"; pero también muchos, por un escrúpulo excesivo o simplemente por nostalgía tienden a preservar ese mundo delicado, olvidando que el niño será un día hombre.

En un sentido más estricto, algunos que se sienten ante todo educadores, se inclinarían, bajo el pretexto de ayudar al niño a conver-

sa en hombre más deprisa, a confundir teatro e instrucción, teatro y moral. Hay ahí un inmenso peligro; pero, y quiero aclarar que naturalmente no se trata de sacrificar la "moralidad" al moralismo: ¿es posible concebir un teatro para niños, así como un teatro para adultos que no tenga una influencia moral, ética, o si se quiere cultural? .

Los unos, enamorados del acto gratuito y pensando más en el arte dramático que en el niño mismo, no ven otro fin que el aprendizaje de un medio de expresión privilegiado, que representa un fin en sí mismo, una especie de "arte por el arte", de "teatro puro". Otros al contrario, quieren atribuirle un fin utilitario y así cuentan el teatro infantil como un medio de educación cívica, y en esta perspectiva, el teatro se coloca dentro de un vasto conjunto educativo en donde se da lugar privilegiado a la preocupación de formar el hombre y el ciudadano. A sus ojos los niños tienen necesidad de pensar en el mundo en términos políticos y una sociedad, un régimen tienen obligación de satisfacer esa necesidad. Naturalmente según la voluntad del creador cualquier tema podrá ser sencillamente estético o francamente "comprometido".

También pueden distinguirse —casi oponerse— los partidarios de un teatro realista y aquellos que quieren un teatro en que triunfe la imaginación. ¿Debemos, como lo he comentado anteriormente, mantener al niño en su estado infantil? , ¿debemos esconderle la fealdad, el mal y la estupidez? . Algunos piensan que es peligroso esconder a los niños "la amargura de las cosas de la vida". ¿Es posible transponer, para su uso, con todas las precauciones necesarias como es debido, las ideas que Antonin Artaud exponía en "Le Théatre et son double" (El teatro y su doble) y exponer tanto a los niños como a los adultos un "teatro de la crueldad", es decir un teatro que choca, conmueve, sacude y finalmente transforma al espectador? .

Lo que Antonin Artaud entendía por crueldad no debiera naturalmente confundirse con una exhibición de violencia de vulgaridad y de erotismo, como sucede muchas veces en las historietas de dibujos. Pero en un cierto sentido los desenlaces felices no comportan menos peligros que la negación de las realidades de la vida. El asco y el miedo pueden ser reacciones sanas y liberadoras.

Desde hace largo tiempo hay vivas discusiones para saber si, como

ciertos pedagogos lo pretenden, lo maravilloso y lo fantástico contribuyen a obnubilar la inteligencia de los jóvenes espectadores, manteniéndoles con una complacencia excesiva en sus sueños, o si son los cuentos populares los que debieran constituir el tesoro de fondo de la literatura y del teatro infantil. Parece que los que apoyaban esta tesis son los que han ganado. Aunque como lo ha dicho uno de entre nosotros, hay quizá ahí un falso problema, si es verdad "que lo fantástico está de tal manera mezclado con la realidad que no pueden existir obras para niños sin que contengan uno y otro de estos dos elementos". Además el niño que tiene el doble don de liberarse fácilmente de lo real y de aceptar lo maravilloso como la cosa más natural del mundo, pasando fácilmente del uno al otro. La única condición sin duda es que se le hable en lenguaje poético, puesto que es gracias a la poesía que como dice Chesterton "lo corriente es siempre lo más extraordinario".

III

Todo niño es un poeta y, si creemos a Juan Cocteau poeta es el que sabe continuar siendo niño, el que permanece niño. "Poesía" es sin duda la última palabra de la comunicación entre el niño y el teatro, y es en la expresión poética donde se encuentran reunidos todos los medios de que dispone el autor ante un público infantil. Gaston Bachelard decía: "Hay que imaginar de nuevo la infancia".

René Farabet, comentando esta fórmula, dice muy bien (T.E.J. 1936, 111):

"El adulto que se interesa por los niños desconoce con demasiada frecuencia esa imantación del alma infantil hacia el más allá de las paredes que alza a su alrededor el animal social. Les propone sus propios objetos en miniatura (por medio de una operación de reducción puramente quantitativa, de concepción "paternalista" o finalista) o bien se entrega al infantilismo, simulando, con una segunda intención un poco caricatural más o menos confesada, ciertas mímicas propias de la infancia. Tanto si imagina "micro-adultos" como si "se hace el tonto" empobrece el universo infantil, y no respeta su especifidad".

Escribir para los niños supone pues ponerse de antemano de nuevo

"en estado infantil" dejándose aspirar por su ser primitivo, el primer testigo que cada cual ha tenido de su "estar en el mundo".

Hay un problema de teatro poético en la creación dramática propia a los adultos; no parece que pueda ponerse el problema al nivel del teatro infantil. Además hace falta entenderse sobre la naturaleza y los medios de esta expresión poética. La primera cuestión que se presenta es la del lenguaje, terreno propio al autor. ¿Qué se puede entender por lenguaje poético para uso de los niños? ¿Es prosa corriente, o prosa rimada? ¿Es suficiente para alcanzar la poesía introducir en el texto algunas coplas, algunas imágenes delicadas o divertidas, incluso algunas réplicas en verso de vez en cuando? . Este es el problema de base, cuyos elementos podrán variar según los países y el carácter de las diversas lenguas.

Todos los autores dignos de ese nombre tienen conciencia de un primer deber que consiste en ser muy exigentes en lo concerniente a la calidad de la lengua, su corrección, su expresividad. Pero, ¿cuál es a un nivel de muy pocos años el criterio acertado sobre la pureza o el vigor de un lenguaje? ¿Cómo alcanzar un término medio justo entre lo vulgar y lo pedante, entre la familiaridad y la elevación,entre el abandono o un excesivo rebuscamiento? ¿Cómo evitar las dos trampas opuestas, la de la "Literatura" y de la "anti-literatura"? .

Esa lengua que emplearemos, ¿debe responder a imperativos de claridad? . Sí, sin duda si queremos crear la comunicación. Pero la poesía vive de misterio y de cosas inexpresadas. Si se opina que el lenguaje del teatro infantil tiene que ser poético, ¿hasta qué grado de dificultad, de oscuridad, de hermetismo, o incluso de esoterismo se puede llegar? ¿Existe para los niños un teatro surrealista? ¿Existe para ellos un teatro de vanguardia? .

¿Entra el niño con facilidad en el terreno de lo absurdo y de lo fantástico? . Quizá sería necesario verificarlo de nuevo, haciendo delante de él y a su nivel las experiencias de desintegración de lenguaje a que se entrega Ionesco, e incluso tomando de algunos autores del mismo género algunos aspectos de su dramaturgia, como es la volatilización del tiempo, la negación del principio de identidad, el olvido de la lógica en beneficio de la casualidad o de lo arbitrario, el abandono de todo "suspense", de

todo "interés dramático", la ruptura con las nociones de carácter o de héroe, incluso con las de sujeto y de acción, etc.

¿La evolución del lenguaje dramático infantil, sigue la evolución del lenguaje adulto? ¿Debe seguirla y puede seguirla? .

Pero en el teatro la poesía exige otros medios que los solos ofrecidos por la dramaturgia y el lenguaje hablado. Será necesario hablar de esos medios específicos del teatro, porque su empleo exige la colaboración entre el escenógrafo, los actores, los técnicos de un lado y el escritor del otro. Sin duda el problema cesa de ser únicamente el del autor; aunque en realidad no es posible que la imaginación escénica de éste, la proyección que imagina de su obra en el futuro al ser representada, no influyan en su manera de escribirla. Todo es distinto si quiere hacerla representar en un escenario a la italiana, o al aire libre, en un teatro en círculo, alrededor de los espectadores, o en un lugar determinado por él de antemano.

En la concepción teatral del autor, ¿cuál es la parte del diálogo y cuál la de la imagen? , ¿la parte del lenguaje hablado y la de la mímica o del baile? ¿Reservará algunos pasajes para la improvisación? ¿Atribuirá alguna función a la proyección fotográfica o cinematográfica? ¿Qué idea se hará del papel que la música puede ocupar en la elaboración de su obra? .

¿Es más fácil realizar con los niños que con los adultos ese viejo sueño del "teatro total", uniendo sobre la escena todos los medios de expresión artística? .

¿Es de desear, al contrario, que se perfeccionen los medios propios a cada género, teatro dramático, marionetas, mimos, teatro de sombras, etcétera? .

Hay una cosa interesante referente al teatro lírico. Varias experiencias han demostrado que el niño puede apasionarse por esa forma teatral.

Finalmente, el teatro en general, y sobre todo el teatro infantil no deben ignorar los medios de comunicación de masas que son la radio y la televisión. No creo equivocarme al decir, que mi país parece desconocer, en lo que concierne a la infancia, la potencia de difusión de estos

medios modernos. En revancha, el teatro radiofónico para niños vive unos momentos particularmente florecientes en países como Rumanía, según datos publicados en el último número de T.E.J.

Sería tiempo de iniciar y desarrollar la producción televisada de obras de teatro para la infancia y la juventud. Sobre todo porque, y eso es cosa de todos sabida, los niños tienen más y más tendencia a captar los programas para los adultos, sin que la familia pueda en muchos casos ejercer la discriminación necesaria. No sería sino un medio más, si la televisión diera buenas obras. Desgraciadamente, la mayor parte de las producciones son dadas en la emisión "Au théatre ce soir" (Esta noche en el teatro), que une al defecto de presentar teatro filmado, el de no dar más que las obras más representativas del teatro llamado de bulevar y claro, éste es un género que no está hecho para llevar al teatro un público infantil y menos aun para formar su gusto. Cito aquí lo que sucede en la televisión francesa, deseando que —aunque temo lo contrario— ello suceda únicamente en Francia.

* * * * * * * *

Mi charla está terminada. Tengo conciencia de no haber sido lo suficientemente completo, ni lo bastante preciso. Estas reflexiones no tenían otro fin, lo repito, que trazar algunos caminos y hacer saltar la discusión.

Hubiera debido decirlo antes: yo no soy un autor dramático. He venido a los niños por el teatro, por la animación teatral. Siento esa carencia, pero sin duda era bueno que esta exposición preliminar fuera confiada a un no-especializado para evitar, de entrada, una postura subjetiva.

¿Conseguiremos llegar a resultados tangibles en el escaso tiempo que tenemos? . Poco importa, si conseguimos aprender a conocernos, si podemos descubrir a través de nuestros debates, una manera más precisa, más instructiva de plantear los problemas, y si logramos obtener, a falta de soluciones, los elementos de una problemática más segura. Ojalá podamos separarnos al determinar este coloquio, con una idea un poco

menos vaga de lo que es ese ser extraño: un autor dramático especializado en el teatro para la infancia y la juventud.

* * * * * * * *

Se abre el debate. Se determina la organización de los trabajos. La fórmula adoptada es la del coloquio libre. Los participantes se reunirán en asamblea única y las discusiones se orientarán alrededor de los grandes temas propuestos por Mr. Lagrave en su exposición preliminar: papel y situación del autor dramático para la infancia y la juventud, tema de las obras, medios de expresión del autor dramático.

* * * * * * * *

I SESION DE TRABAJO

Consideraciones sobre Teatro Infantil

Por Jan JILEK (Checoslovaquia)

He venido de muy lejos para decir que una obra destinada a los niños no debe durar más de una hora y media.

Podría quizá añadir que llegar a esta conclusión me ha costado quince años de mi vida artística. ¿Vale la pena hoy día, de decir algo a alguien? . Si vale la pena, es conveniente con relación a los niños, pues los adultos lo han oído ya casi todo. Es a los niños a quienes conviene repetir las cosas. Cuando un niño ve por la quinta vez la misma obra de teatro, siente un placer cinco veces más grande que la primera vez. Pero es evidente que este niño no irá cinco veces a ver una obra, en la que un alambre hace conversación con una bombilla eléctrica o en la que un mango de pluma le incita vivamente a no hacer manchas de tinta. Yo no veo como un muchachito y sobre todo sus padres o acompañantes, podrían ver esa obra cinco veces. Tampoco los actores encontrarían un gran placer en ponerla en escena. Sólo el autor estaría contento, y aun solamente mientras la escribía.

Es al padre a quien corresponde la obligación de enseñar al niño a saludar correctamente, a estar bien en la mesa, comer bien, estudiar, obedecer a sus padres ... no a una obra de teatro. Una obra moralizadora de esta forma, no vale nada; aburre a todo el mundo.

Es también como si se quisiera forzar a los niños, a los profesores, padres y abuelos presentes en el teatro a aceptar la idea de que tal silla es un perro peligroso y que hay que gritar "cuidado" cuando quiere morderme. Esto es un juego que se puede hacer en la escuela de párvulos. Pero el teatro tiene otro fin: pide que la acción se desarrolle de una manera interesante y rápida, tiene necesidad de una gran dosis de poesía y de muchísimo amor. Las frases deben ser cortas y bellas. Una escena con mucha verbosidad aburre a los actores y demuestra una cierta incapaci-

dad en el autor. Una obra debe mostrar unos caracteres y su desarrollo. Los malos, en los cuentos, no son siempre y necesariamente malos, así como los buenos no son tampoco completamente y sin excepciones, buenos.

He escrito bastante para los adultos. Conozco la diferencia que hay entre la creación para adultos exigentes y la creación para niños. La diferencia consiste solo en lo siguiente: cuando escribo para los niños he de procurar desembarazarme de toda la suciedad con que la vida me ha marcado, y de la suciedad con que me he marcado yo mismo. Es menester hacer brillar de nuevo el pequeño cristal transparente que queda en mí, de mi infancia y mientras escribo es a través de este cristal que debo mirar, sin dejar que corrija lo que veo en mi inteligencia de hombre.

* * * * * * * *

Porqué escribo para los niños

por Hans KAHLAU (Berlín R.D.A.)

Mis poemas y mis canciones se dirigieron siempre a la juventud hasta que me dí cuenta de la gran importancia de escribir para los niños.

Los niños no son aun suficientemente "inteligentes" para diferenciar los sucesos reales de los imaginados y toman parte en los dos con igual intensidad salvo si entran en conflicto con sus propios intereses en cuyo caso su desinterés es despiadado; por esta razón constituyen el público más duro y es extremadamente difícil responder a lo que ellos esperan de uno.

Según mi experiencia, los niños piden al arte, lo mismo que piden a la vida: movimientos concretos en los que toman parte, por consiguiente no se puede escribir para los niños sin estar seguros de su participación permanente. Un niño en buena salud está dotado de una viva imaginación creativa y está dispuesto a ejercitar esta disposición en todas las artes, mientras le animen a ello; no es sino más tarde que su medio social le impondrá limitaciones en beneficio de ciertos adelantos y que perderá su facultad universal de creación. Este fenómeno es lamentable, pero es normal y no se puede evitar. Se puede reducir, sin embargo, por un encuentro precoz e intenso con las artes. Los niños capaces de hacer la experiencia de las artes de una manera tan normal como la experiencia de la vida, se sentirán mejor resguardados en su vida de adultos, a pesar de la especialización del mundo industrializado y del encogimiento del nivel intelectual de los especialistas de vista limitada. El talento languidece con el interés material, y lo que necesitamos son gente de talento y con un interés grande por todo. Es necesario pues inculcar en los niños buenas costumbres. Yo tomo parte en ello con mucho gusto de dos maneras, escribiendo poemas, canciones y obras de teatro y manteniendo un contacto constante con los niños a través de esas actividades. Y procuro,

habiendo aprendido a conocer a los niños, ponerme siempre del lado de los niños, porque toda humanización seria y progresista de la sociedad socialista puede resolverse únicamente realizando la integración del niño en sus diferentes etapas de desarrollo en el mundo de los adultos. Los niños carecen de experiencia ante un mundo complejo y el papel que tienen en ese mundo depende en gran parte de sus experiencias, por consiguiente se identifican deliberadamente de igual manera en el mundo de la imaginación, con los personajes cuya situación corresponde a su propia situación. El que no sabe esto no puede escribir para los niños. Esta verdad es muy fácil de descubrir a todos aquellos que buscan una verdadera cooperación con los niños y que están dispuestos a tomar en serio su opinión. A mí la colaboración con el "Theater der Freundschaft" me lo ha facilitado enormemente porque esta cooperación constituye la base de su método de trabajo.

Es la ayuda de las escuelas, de los grupos de la organización de los pioneros, el trabajo de los pedagogos y de los psicólogos pertenecientes al teatro que hacen posible una conexión orgánica entre el público y su teatro y también que el autor pueda utilizar, o estar al corriente de la opinión de los niños en cada fase de su trabajo. El que escribe obras de teatro para niños está expuesto como cualquier otro autor a dudar sobre su propia capacidad, pero nunca podrá dudar de la utilidad de su trabajo. Verdaderamente no es fácil hoy día presentar en el teatro los verdaderos problemas de los niños de tal manera que la representación sea aceptada por el público. Yo he hecho una experiencia sobre esto. Una vez hube desarrollado las grandes líneas de una fábula, reuní un grupo de niños, les conté lo que había imaginado y les pedí que me dieran su opinión. La conversación fue muy fructífera para mí y pude tomar nota de un cierto número de ideas que pude utilizar al desarrollar la obra. Durante diversas fases de mi trabajo repetí esas conversaciones y aunque la realización literaria fué unicamente de mi incumbencia, ese intercambio me fue utilísimo. Referente a esto quiero hacer notar un fenómeno notable: en el primer encuentro los niños confrontaron mi historia con sus propios cuentos —estimulados por mi ejemplo— pero no la cambiaron en absoluto permaneciendo todo el tiempo en el campo de la problemática del ejemplo. Se sintieron mis iguales y afabularon sus propias experiencias y sus propias opiniones. Más adelante, cuando los personajes y los diálogos existían ya y la obra empezaba a tener vida, pusieron su imaginación al servicio de ella y me proporcionaron "continuaciones" a mi

historia. En la última fase al ser confrontados con la obra terminada, estudiaron los personajes y sus acciones a fin de ver si se conformaban a sus experiencias en la realidad. Tomaban los niños imaginados por mí como si fueran sus iguales o sus compañeros y los juzgaron bajo este punto de vista. Nadie tuvo la idea de añadir nuevos personajes a la acción o cambiar ésta en otro sentido. Se comportaron con la obra como se comportaban con la realidad aunque habían vivido toda su elaboración. La colectividad se comportaba como un lector ideal que interpreta y evalúa una obra autónoma, pero que no intenta en ningún caso ponerse en el sitio del autor.

He descrito esas experiencias de una manera general porque no se han realizado con una sola obra. Las he experimentado más de una vez espero que en el porvenir podré seguir contando con tamaña ayuda, sobre todo para una nueva obra que quiero escribir sobre la época actual. De antemano me alegro pensando en mis reuniones con los niños y del acto mismo de escribirla.

Recientemente he intentado animar a los niños a colaborar en mis poemas infantiles. No he podido aun encontrar el mejor método para reducir sus inhibiciones en relación al lenguaje rimado. Si además de afabular se trata de formular, ello se convierte fácilmente en algo de lo que el placer desaparece (se convierte en un trabajo) y por consiguiente la alegría de la creación desaparece. Me he dado cuenta de que en un grupo de niños de 9 a 10 años poemas e historias son la misma cosa. No se interesan más que en el contenido, la forma les deja indiferentes. Cuando un poema alegre les gusta y luego se les explica que hay allí rimas y otras características poéticas, se quedan perplejos.

Si se les invita a inventar ellos mismos poemas, los más valientes cuentan historias inventadas y los más trabajadores riman (probablemente ayudados por sus padres) y los resultados son poco esperanzadores. Resultan cosas muy fastidiosas, aunque el placer del ritmo, de las palabras y de las rimas en los versos declamados les guste siempre. Como en el desarrollo de una obra, se da uno cuenta aquí de que el placer de los niños al afabular es un placer primario que se puede estimular fácilmente mientras no se les orienta con ejemplos literarios y no los imitan ciegamente. El juego del lenguaje es la expresión exclusiva de la imaginación de los niños y se expresa de una manera tan original como la paleta de colores en los dibujos infantiles.

La motivación de mi actividad literaria que he evocado al principio, a saber la esperanza que se cambie la influencia de la literatura por otros estímulos populares, exige encontrar esos medios populares. Yo los he encontrado en la literatura popular y en las intervenciones de los niños. Debo a los niños innumerables impulsiones y por consiguiente pondré mi esperanza en ellos mientras pueda sostener una pluma en mi mano.

* * * * * * * * * *

Cometido y situación del autor dramático

por Mr. MIKHALKOW (Unión Soviética)

Los problemas presentados por el papel y la situación del autor dramático para la infancia y la juventud, están, para nosotros, resueltos desde hace largo tiempo ... Tenemos la costumbre de mirar esas cuestiones de una manera abstracta sin colocarnos en la situación concreta de la sociedad en que vivimos.

El niño que tiene hoy día 7, 8, 10 años es un niño completamente distinto del que los tenía hace 20 años. Por ejemplo, en cada familia hay hoy día un miembro de más, la televisión. Los niños se sienten acaparados por la televisión más que por cualquier otra arte. La televisión se pone en marcha fácilmente, se para libremente y se mira indiferentemente; habitúa al niño a ser superficial a no mirar más que lo que le interesa en un momento determinado.

Esto representa un problema nuevo para el autor dramático. Tiene que escribir de tal manera que el niño tenga ganas de mirar el espectáculo, de estar presente y que no sienta el deseo de marcharse.

Además la televisión trae una gran cantidad de informaciones (políticas, sociales, de las guerras, etc.) que el niño no siempre puede entender o asimilar, a causa de su edad, pero que le impregnan considerablemente. De todo ello un autor de teatro debe ser consciente.

Es un hecho que todos estos problemas se resuelven mejor en los países en que el Estado se ocupa de ello. Personalmente yo no puedo contestar a esas cuestiones más que apoyándome sobre lo que piensan mis colegas y mis conciudadanos.

El teatro para niños debe ser profesional. El autor del teatro infan-

til debe ocupar el mismo lugar en la sociedad que el autor de teatro en general (Ese lugar se le reconoce en nuestro país). Lo más importante es sin duda la buena calidad del autor.

En mi país las obras para los niños son editadas como lo son las obras para adultos. Colecciones de mis obras completas han sido editadas a más de 300.000 ejemplares.

El Estado subvenciona los teatros y se pide a los actores una gran maestría profesional.

Hay dos problemas. Uno estético y otro pedagógico. El autor dramático no es un maestro y debe hablar al nivel del joven espectador.

Nuestros jóvenes espectadores pueden dividirse en tres grupos: los muy pequeños, la infancia y la adolescencia.

Los problemas que tenemos que resolver son los siguientes: el teatro debe conducir al niño hacia un mundo más ancho donde el arte es rico y de una manera sutil y delicada debe también conducirle a mirar la vida de frente y prepararle para la "gran" vida llena de dificultades y de luchas.

El primer contacto del niño con el teatro debe consistir en ver representaciones de cuentos y de marionetas. Los niños participan en esas representaciones de una manera muy activa, llena de vida, "ayudando" con su apoyo a los personajes más valientes y bravos y viviendo sus hazañas y luchas ya que se identifican con ellos y de esta forma se preparan a algo grande e importante.

En cuanto llega el niño a la edad escolar se encuentra con la injusticia, la falsedad, la grosería, los conflictos sociales, los familiares ... y además de todo esto la influencia de la televisión.

El niño desea recibir respuestas acerca de los problemas de la vida. Los libros y el teatro se las traen si unos y otro están hechos por escritores sinceros. Si el escritor de teatro para niños es ante todo sincero se convierte en ese momento en un pedagogo. Por lo tanto es necesario que el autor de teatro infantil tenga talento.

En nuestro país las condiciones materiales para un autor de teatro

para la infancia y la juventud son excepcionalmente buenas. Una obra de teatro infantil está más pagada que una obra de teatro para adultos. Y ello proviene de la ayuda capital que el Estado presta a ese dominio que para él es esencial.

El autor escribe él la obra, pero yo estoy cierto de que no se la puede llamar verdaderamente obra de teatro hasta tanto que la primera representación no ha tenido lugar. El escenógrafo, el decorador, los actores, ayudan al autor a completarla.

En el teatro del cual M. Shakh-Azizov es director, yo he creado once obras de teatro. Una de mis obras se ha dado más de 800 veces, con la escenografía de M. Nekrassov, aquí presente.

El autor debe expresarse con talento y gran honradez, pero eso no impide enseñar el mal y las malas gentes, aunque la bondad debe siempre triunfar.

Pensar y discutir los problemas del teatro de la infancia y la juventud es un problema de estrategia, ya que la juventud es el porvenir del mundo.

Deseo que cuanto se dice aquí y se dice en la ASSITEJ repercuta en todas partes. Deseo a todos éxito en sus trabajos y a pesar de cuantas dificultades se presenten que libremos todos la misma lucha por el hombre y por lo tanto en primer lugar, por el niño.

* * * * * * * *

II SESION DE TRABAJO

Madame Elisabeth Lambert habla acerca de como escribe y crea sus obras y explica que su teatro reclama una participación del público. Sus obras se refieren a problemas actuales, son bien recibidas por los niños pero no así por los adultos.

Sigue una discusión acerca del interés de los adultos para el teatro infantil.

Vladimir Corostilov dice:

Anderson respondió ya a esta pregunta: las obras para niños interesan a los adultos. Hay mucha filosofía en los cuentos de Andersen y sin embargo interesan a los niños. Gorki ha dicho: "se escribe para los niños como para los adultos, pero mejor".

M. Lucian dice:

El teatro infantil está invadido por los adultos, porque cada adulto guarda en el fondo de su alma algo de pureza infantil. Por otra parte es un test interesante analizar en una obra el número de niños y el de adultos que asisten a ella y es un certificado de calidad para un teatro infantil que atraiga a los adultos.

Hablando luego de las relaciones entre el pedagogo y el teatro añade: "La enseñanza sugiere, el pedagogo ayuda y el director de teatro hace la creación. No se deben mezclar estos tres viveles".

M. Nercam habla de las dificultades del teatro infantil en Francia.

Dice que utilizando las mismas palabras no acaban de entenderse

unos y otros porque no dan el mismo sentido a las palabras ... Continúa diciento: Tengo una gran dificultad en entender lo que quiere decir, por ejemplo: "es necesario que un autor tenga talento", o bien "es menester que me precisen lo que significa el talento para un autor".

M. Luciam le contesta:

Esta es una pregunta que no ha sido aun contestada. Yo creo que entre el arte y el adulto se hace un matrimonio que no admite divorcio, pero el noviazgo tiene lugar en la adolescencia y el amor nace en la infancia. El autor que tiene talento es aquel que ha conseguido despertar en el niño el amor del teatro. Lucien Guitry ha escrito no recuerdo donde: "tengo tres suertes de espectadores: el uno es sordo como una pared, el otro ciego como un topo y el tercero que es muy inteligente capta rápidamente pero no comprende una palabra de moral. Hay que convencerles a los tres. El autor que consigue convencerles a los tres tiene talento". Uno de mis compatriotas escritor y director de escena decía: "Entre la sala y el escenario hay una comunicación permanente y recíproca. Esta comunicación se establece a través de una cifra secreta que ayuda a establecer el contacto entre la sala y la escena. Esta cifra secreta debe ser conocida perfectamente tanto por el que la emite como por el que la recibe. Sin esta perfecta complicidad el contacto se interrumpe y el espectáculo se transforma en un cuadro espléndido hecho para un ciego. Para mí el talento es dar con esa cifra".

Madame Lambert cierra la discusión diciendo que el poeta (el creador) no puede jamás asumir el papel de pedagogo porque es siempre subversivo o revolucionario.

* * * * * * * *

III SESION DE TRABAJO

(Discusión del tema)

La discusión se centra sobre las relaciones entre el autor y el escenógrafo. Según Ion Lucian la creación está completamente en las manos del autor. "Es al autor que incumbe toda la responsabilidad del trabajo, al menos en la primera fase. La creación debe reservarse al autor. El escenógrafo debe respetar el pensamiento del autor ... El texto del autor "desencadena una energía creadora" en el escenógrafo que le dará una forma: el espectáculo".

Se hace la unanimidad sobre la necesidad de una unión muy estrecha entre el autor y el escenógrafo y de una colaboración necesariamente fructuosa entre los dos "creadores". Bajo esta perspectiva, la presencia del autor para decidir la escenografía es juzgada necesaria, a lo menos en algunos ensayos.

Luego se trata o ensaya de precisar la participación de los niños en la creación.

Se habla de varios temas:

a) la colaboración a nivel del texto (entre niños, autor y escenógrafo)

b) el texto colectivo

c) el espectáculo colectivo

d) espectáculos creados por los niños.

Respecto al apartado d) dice M. Carrat: "Los problemas de los espectáculos creados por los niños se basan en la respuesta a esta triple pregunta: ¿Quién proporciona las ideas? ¿Quién las escribe? ¿Cómo? ".

Para algunos esta colaboración existe sólo en el nivel del sentimiento.

Para otros lo importante es la creación de una situación.

A pesar de las diferentes opiniones y los juicios sobre el contenido y las estructuras de la producción, todos los participantes están de acuerdo en afirmar el gran interés que representa para todo creador de teatro infantil la necesidad de tener en cuenta el impacto de su obra sobre el público infantil.

M. Lucian insiste en que "se debe respetar la idea inicial del autor. El autor debe tener suficiente independencia y libertad para actuar como piense".

M. Charpentier remacha: "El primer valor que se debe conservar, que se debe proteger en la interpretación, es el texto".

* * * * * * * * *

Respectivos papeles del autor, del escenógrafo y del público en la creación teatral

por Ion LUCIAN (Rumanía)

La situación de los actores dramáticos que en Rumanía dedican su actividad a la infancia y la juventud, es verdaderamente envidiable. Existen dos teatros especializados y también la obligación para todos los demás teatros del país de montar espectáculos para los niños y la juventud, y a eso se añaden las emisiones especiales de radio y de televisión, todo lo cual asegura la revalorización de sus obras a un ritmo muy intenso.

Esta ventaja estimula sus esfuerzos creativos y desde el punto de vista de la cantidad, el progreso es evidente. Así aparece implícitamente la posibilidad de escoger entre un gran número de obras y como la competencia es grande la calidad de este tipo de literatura ha mejorado sensiblemente.

Evidentemente el camino para alcanzar la perfección es aun muy largo porque una parte de las exigencias son cada vez mayores y por otro la cultura está ligada estrechamente al clima espiritual y a la tradición y no a algunas brillantes excepciones.

Pero en general la situación de nuestros autores es buena y movidos por la importancia y las responsabilidades que les incumben sienten cada vez más la necesidad de aplicarse a este género.

Hablar del "cometido" del autor dramático me parece aquí superfluo porque se trata de un coloquio de especialistas. Estimo que es justamente el hecho de haber comprendido perfectamente esa "función" que os ha determinado a abordarla.

Lo que sí me parece importante es establecer cuál es nuestro papel

estrictamente actual y establecer cuales son los "mandamientos" inmediatos de nuestro quehacer.

La humanidad está atravesando momentos cruciales ya que la violencia y la imposibilidad de "comunicación" ganan terreno a una velocidad alarmante. Una infancia vivida en esas condiciones pone en evidencia problemas muy serios para el porvenir. Nuestra misión me parece ser la de encaminar las futuras generaciones hacia la poesía, el amor y el respeto, hacia los valores imperecederos del humanismo.

Algunos autores tratan de hacer esto a través de la pintura objetiva de una sombría realidad, considerando que poniendo en evidencia ciertas condiciones contemporáneas, se puede llamar la atención sobre su gravedad. Esta manera de proceder es parcialmente aceptable y para los espectadores adultos que pueden analizar con espíritu crítico y discernir la verdad, pero totalmente ineficaz para los jóvenes espectadores que no están aun desarrollados ni armados para la vida.

El problema reside en la tentativa de convencer a través de medios artísticos, transformando la escena en una tribuna, pero no en convertirla en una cátedra donde se proclame el sólo arte y no la moral. Pero la manera didáctica mata el fenómeno artístico.

No hay que olvidar que el espectador niño, emplea la mayor parte de su tiempo en sus estudios, proceso que tiene que aceptar necesariamente. Imponerle el mismo régimen con relación al arte significaría precisamente impedirle captar su carácter de arte. La enseñanza es aceptada como una necesidad pero tiende a hacer del niño un "asimilador" obediente y pacífico. El arte debe representar la válvula de seguridad hacia la realización de su personalidad, hacia la acción, hacia la innovación, hacia una contribución de creación personal.

Hay para todo esto muchas recetas, pero yo me voy a permitir daros la que a través de los años, nos da Aristóteles en su Arte Poético:

"Cuando el poeta compone su fábula, o escribe, debe ponerse en el sitio del espectador. Contemplando entonces su obra desde fuera y como si fuese testigo de lo que está haciendo, comprenderá mejor lo que conviene o lo que no conviene. También es necesario que el poeta en

cuanto le sea posible, sea actor cuando compone. La expresión del que está actuando es siempre persuasiva".

En conclusión yo me atrevería a afirmar que la situación y sobre todo la función del autor dramático que escribe para la infancia y la juventud cambiará en el momento en que estará persuadido y persuadirá a los demás de que esta dramaturgia no es un género aparte, sino parte integrante de la dramaturgia sometida a las leyes de la creación, sin ser *únicamente un ejercicio literario menor, primitivo o infantil.* Deseamos para nuestra dramaturgia un carácter de teatro con mayúscula y no una literatura "ad usum delphini". No es la forma, sino el contenido lo que debe caracterizarla. Así llegamos al problema de los temas.

A mi manera de ver no hay ningún tema inabordable, ningún tema "tabú" inaccesible a "seres inferiores" y con más razón puesto que los niños no son seres inferiores sino personalidades que "no han tenido tiempo aun" de formarse.

En nuestros días los niños dejan de serlo mucho antes. Se da mucha más independencia a los jóvenes dándoles la posibilidad de resolver ellos solos muchos y espinosos problemas. Es normal que estén preparados a esta independencia. No ayudarles a ello, sería traicionar el sentido contemporáneo del teatro para la infancia.

Los temas "prohibidos" o convencionales, las conclusiones impuestas, están superadas, resultan anticuados e incompatibles con el espíritu contemporáneo del teatro para la infancia y la juventud. Los rasgos característicos de la dramaturgia para los niños y jóvenes son el sentido de la medida y la capacidad de hablar de cosas complicadas a través de imágenes accesibles. Hay que atacar abiertamente todos los problemas que la vida pone, tratándoles directamente con pasión, sin falso pudor sobre todo cuando se trata de adolescentes.

Existe un cosmopolitismo literario, debido en realidad a una evidente y loable interferencia de las distintas culturas. ¡Cómo no reconocer que existe "una especie de cosmopolitismo" de temas de la dramaturgia infantil! . Durante años la moda de las novelas célebres dramatizadas ha suplantado a la dramaturgia original creando un denominador común al imprimir un estilo unitario tanto para el contenido

como para la forma. El desarrollo de una dramaturgia moderna dedicada a los niños impone perfeccionamiento y originalidad. De ahí, deriva la necesidad de carácter nacional de utilizar el tesoro folklórico de cada pueblo pues en ello se encuentra la diversidad.

En todas partes del mundo hay niños héroes, pero para nuestros niños el solo nombre de "Gavroche" reanima en su memoria "el espíritu francés".

Hay en todos sitios clowns populares, pero si nuestros niños están radiantes cuando encuentran nuestro héroe nacional Pacala, lo son también muchísimo al toparse con Till Eulenspiegel, o Arlequín y muchos otros ... porque a través de cada uno de ellos aprenden a conocer la manera de ser de diferentes pueblos.

No hay que entender mi alegato (en manera alguna) en favor del carácter nacional como un sentimiento de tradicionalismo, pues mi opinión es la siguiente:

Admitiendo desde un principio que el teatro es el reflejo de la sociedad que lo crea, ciertas sociedades se esfuerzan en educar las nuevas generaciones dentro de un espíritu tradicional absoluto, incondicional; otras desdeñan la tradición ocupándose únicamente de la construcción del presente, otras en fin van a ciegas y de una manera prematura hacia el porvenir. Todo absolutismo en ese sentido me parece una experiencia desafortunada.

Un niño al que se le niega la tradición perderá el orgullo de pertenecer a una cadena de predecesores ilustres que han creado valores incontestables, estará frustrado del estimulante que le empuja a sobrepasarse.

Un niño cuyo horizonte queda reducido a la actualidad que le rodea pierde la responsabilidad hacia el ciclo humano y la dignidad de querer contribuir a la construcción del futuro.

Nuestra literatura infantil intenta reunir estas nociones insuflándoles amor hacia los valores tradicionales de nuestro país, utilizándolos como puntos base para creaciones que puedan poner en valor el presente,

presente que a su vez prepara nuestro porvenir. Pero estos esfuerzos están canalizados hacia la *comprehensión* de los fenómenos, no hacia su aceptación.

Nosotros velamos atentamente para que el proceso evolutivo de la formación del niño sea respetado. Sin duda conocen Vds. sus etapas, pero si se las cito tal como nosotros las hemos delimitado, es para que puedan decirnos si les parece exacto o si hay algún error al hacernos partícipes de sus observaciones, cosa que desde luego será para nosotros una ayuda.

a) La primera fase está dominada por la importancia primordial concedida a la imagen; es la fase durante la cual, el niño recibe impresiones muy vivas, nuevas para él y por lo tanto determinantes.

b) Luego el niño empieza a ordenar sus percepciones.

c) La fase siguiente está caracterizada por el deseo de socialización y se empieza a establecer una escala de valores.

d) Llega luego el descubrimiento de las primeras verdades, momento delicado en el cual el niño necesita ser ayudado discretamente para no frustrarle de la satisfacción de sus propios descubrimientos. Imponerle dogmas o determinados juicios sería muy peligroso ya que esto podría empujarle hacia la apatía, o bien al contrario hacia la contestación.

e) Y finalmente se llega al momento en que se siente la necesidad de admirar a un héroe.

Para atraer mejor a los espectadores infantiles hay que tomar en consideración sobre todo el lado sensorial y afectivo de las obras que corresponden al índice preferencial del niño según la edad, la mentalidad, la cultura, etc... Es después de haber captado el interés de la juventud por el arte, que se puede influir sobre *su formación,* ya que entonces se le puede explicar la estética del fenómeno así como el sentido ético, social, etc.

El camino por el cual el adolescente se acerca a los valores literarios debe seguir una línea ascendente que tenga en cuenta la gradación psicológica necesaria. Estamos intentando encaminar a la juventud hacia una

libre selección de los ensayos de estilo moderno, y hacia el descubrimiento posterior de las lejanas fuentes primitivas y clásicas de los valores actuales.

Nos oponemos firmemente a todo monopolio metódico y estilístico que encierre la creación en un perímetro limitado. Ofrecer a la juventud un modelo de estilo prefigurado, existente de antemano y pretender después que lo acepte sería concebir la cultura como un fenómeno inmutable, de estructura fija.

El modelo dinámico de la cultura, la realidad del arte, nos señalan a la juventud como principal fuerza motriz en la promoción y la creación de lo nuevo.

La literatura dramática para la infancia y la juventud —es a sabiendas que marco esta distinción— debe resolver perpetuamente ecuaciones con las inagotables incógnitas de la existencia humana. También debe renovar continuamente sus observaciones sobre la vida, configurar destinos e identidades, buscar nuevos puntos de vista concerniendo los individuos y las generaciones a la luz de la existencia contemporánea y conformando la aceptación de lo bello como símbolo de moralidad.

La grandeza, pero también la dificultad de nuestro arte está en el hecho de practicar investigaciones en el terreno del espíritu de una etapa de la vida por la cual todo ser pasa necesariamente, pero que se pierde en cuanto la etapa ha transcurrido.

La madurez biológica del autor le obliga a hacer un esfuerzo de memoria para reconstruir su infancia o su adolescencia, esos años de exhuberancia, de las melancolías y voluptuosidades del crecimiento, de las inocencias eróticas, de las turbaciones ante la aparición de una vida interior más compleja, de fases de "vaguedad" física y psíquica. Nuestro deber nos obliga a hablar de una experiencia que hemos olvidado.

Pero como todo este universo espiritual difiere de una generación a otra, una literatura realizada únicamente con la ayuda de la memoria de lo entonces vivido por nosotros, corre el peligro de resultar anticuada.

Estar "al día" en el conocimiento del espíritu de la infancia con-

temporánea se convierte en una obligación para cada escritor.

Es imperiosamente necesario que los grandes valores de la dramaturgia contemporánea se ocupen cuidadosamente de las generaciones jóvenes ofreciéndoles obras dramáticas de valor real en las que les expongan los grandes problemas de nuestra época con todo el calor y el entusiasmo posible y con una profunda comprensión de su universo espiritual.

"Ser contemporáneo" a mi manera de ver significa lo siguiente: hablar la lengua de nuestra época pero con sugestiones hacia el porvenir, curarse de la clásica miopía tradicional por el uso de "lentillas" de actualidad, permitir que el espectador descubra en qué época fue escrita la obra, pero comentarla a través del prisma de nuestro tiempo. Un diálogo abierto, franco, valiente y no estereotipado ese debe ser el lenguaje del teatro moderno, un teatro sobre todo de "ideas".

La característica moderna de un espectáculo para la infancia debe ser el estilo del teatro "total", muy del día por los medios de expresión que se utilicen, rico por su contenido de ideas, variado por su interpretación.

* * * * * * * * * *

IV SESION DE TRABAJO

Temas de las obras

No debe haber, en realidad temas prohibidos, dice R.M. Moudoues contestando a la pregunta de M. Lagrave. "Hay —dice— una diferente manera de tratar un mismo tema con relación al grado de comprensión y de percepción de los niños a quien uno se dirige. Es por eso que se dice que una obra es para niños de 8, de 10, de 12 años" etc., porque al escribirla se ha procurado ponerse a la altura de su entendimiento y de su sensibilidad. Está escrita y pensada para ellos.

Sigue un intercambio de ideas en que con variaciones todos expresan la misma convicción. También se aclara que no se puede constituir unos grupos rígidos según la edad. Dice M. Lucian: "No hay que sistematizar. La manera de desarrollar un tema está ligada "al consumidor" (al niño que debe ver la obra) pero hoy día no podemos repartir a los niños por edades. Hay que tener en cuenta las estructuras intelectuales. Hay actualmente nuevos parámetros muy interesantes sobre el desarrollo de la infancia, en nuestros días".

* * * * * * * * * *

V SESION DE TRABAJO

Preside la quinta reunión de trabajo M. Shakh-Azizov, quien propone una síntesis de las discusiones del coloquio, que permita aclarar ciertos puntos y hace votos para que se establezca un estrecho contacto entre el autor y los actores.

M. Charpenter subraya la dificultad de difusión de los textos. ¿No podría la ASSITEJ buscar una solución concerniendo la traducción y la reproducción de las obras? .

M. Lucian sugiere que se trabaje sobre los tres puntos que se han propuesto al coloquio. Sobre el primer punto "situación del autor" hay que subrayar las muy distintas situaciones de éste según los regímenes políticos, sociales o profesionales (estos últimos resultados de los dichos regímenes o formas sociales). En cuanto al segundo punto, teniendo en cuenta las diferentes edades de los niños no se puede decir que existan temas prohibidos. Habría convenido quizá hacer una relación de los temas más interesantes: los niños y los animales, los niños y la naturaleza, relaciones entre hijos y padres, relaciones entre ellos, elección de carreras, etc.

Mme. Lemainque propone que se constituya un fichero de temas del repertorio de los teatros para la infancia y la juventud y lanza la idea de centralizarlo en Burdeos en el "Centre de Recherches Théatrales" (Centro de Investigación Teatral). Todos los asistentes desean que dicha propuesta se lleve a cabo rápidamente.

Con relación al tercer punto, los medios de expresión del autor dramático, se tocan rápidamente, por falta de tiempo, dos problemas:

— La sifusión de los textos por los libros, los discos, el film.

— El lenguaje. ¿Existe un lenguaje adaptado al teatro para la

infancia y la juventud? Todo el mundo está de acuerdo en dar el primer lugar al lenguaje poético. La discusión se limita a poner de relieve las dificultades de una definición valedera. **M. Morency** dice que el lenguaje del niño, naturalmente poético, puede ir hasta la destrucción de la sintaxis. ¿Conviene llevar al niño hacia un universo poético y dramático, que existe actualmente en ciertas formas de teatro moderno, en el cual el lenguaje sirve para hacer un sin fin de piruetas, incluso una desintegración radical? ¿Qué efecto tendría sobre un público infantil o joven la representación de ciertas obras de Ionesco o de Tardieu? . **M. Charpentier** subraya que el teatro debe ser para el niño un aprendizaje de la expresión oral.

En conclusión:

Mme. Mondoue, dándose cuenta de la gran variedad e importancia de los temas tratados, estima necesario que se reuna anualmente un seminario, agrupando actores, escenógrafos y decoradores. Propone que se reuna de nuevo en Burdeos.

M. Lagrave en nombre de la Asociación "Art et Jeunesse" y de la Universidad acepta la proposición de la reunión en Burdeos y espera que los futuros coloquios serán cada vez más útiles y eficaces.

M. Shakh-Azizov se felicita por todos estos proyectos, da las gracias a los participantes y les desea mucho éxito en sus trabajos.

* * * * * * * * *