# reflexiones sobre el teatro y los jovenes

**Teatro Popular Romando**

JUVENTUD 65. Cuando nos comprometimos a hacer este espectáculo, teníamos entre los 18 y los 25 años. Estábamos, desde hace tres años, empeñados en crear el TPR: concretamente, experimentábamos, en la vida comunitaria de Chézard, por necesidad y no por elección, todas las cortapisas, todas las dificultades de una inserción social que no era convencional.

JUVENTUD 65, representó una creación colectiva, la primera que se hizo en Romandía. Narrábamos la historia de tres jóvenes que acaban sus estudios obligatorios, el camino que cada uno de ellos emprende hacia el éxito, la idea que cada uno de ellos tiene de lo que es el éxito, su aprendizaje y adaptación al mundo de los adultos. Vestidos con unas camisas y unos jeans, bailábamos el rock, marcábamos distintos rítmos, cantábamos sobre el mundo ye-ye de entonces nuestras críticas contra la sociedad; duras críticas contra las sonrisas de dentadura blanca, el triunfante consumo del "boom" económico, la ley de castas establecidas; al no poder interpretar el papel de los adultos, los representábamos por medio de unas marionetas.

¿El hablar de este espectáculo es acaso una nostalgia? En lo producido en 1981 para la juventud, florecen cantidad de espectáculos que a penas si difieren de JUVENTUD 65, y en ellos los adolescentes se reconocen a sí mismos. En cuanto al TPR, interpreta "PRINCESA BRAMBILLA" de Hoffmann; es la historia de dos jóvenes desanimados por lo que ven que

es la vida diaria y que huyen al paraiso cambiante del sueño; y el público escolar se niega violentamente a entrar en nuestro juego. Y sin embargo, en nueve años de trabajo, desde 1967 hasta 1976, ¡nos habíamos ganado el título y la aureola de campeones del teatro escolar!.

Todo volvió a ser puesto en tela de juicio por culpa de un único espectáculo dudoso y discutido. El personal docente queda consternado, se vuelve acusador; nuestros amigos se preguntan, nos preguntan: ¿Persigue acaso el TPR una nebulosa artística en la que acabaría por diluirse todo lo que, durante 20 años de lucha, ha representado su fuerza? ¿Se encuentra ya incapaz de dirigirse a los jóvenes de su región? Decidimos en 1976 tomarnos un tiempo para reflexionar. Sin duda es este el momento para poner las cosas en claro; no es que para ello tengamos una respuesta milagrosa, pero lo hacemos porque pensamos que sabemos mejor donde se encuentran los distintos puntos, los impasses, y quizás algunos caminos nuevos.

## LOS MARCOS DE NUESTRA ACCION TEATRAL PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

En el TPR el teatro para la juventud no es en sí una vocación. Forma parte de pleno derecho del conjunto de nuestra práctica: la investigación artística, propia de nuestro equipo, para crear su parte del teatro actual, en el Noroeste de Suiza perteneciente al Jura, fragmentado, descentrado, decidido a no perder su propia identidad.

Nuestro proyecto de implantación regional implicaba el llegar a todas las capas sociales de la población. Como representantes del futuro, tanto los niños como los jóvenes quedaban bien definidos, reunidos todos ellos dentro de la estructura escolar. El ir hacia ellos de una manera específica era de lo más tentador.

En 1967, no representaba esto una solución fácil. Excluyendo las escuelas superiores, el concepto de teatro en el colegio simplemente no existía, no habiendo sido previsto, no había, por consiguiente, ningún presupuesto para ello; la enseñanza buscaba su cambio, era un compañero que variaba mucho de un lugar a otro.

Fue de lo más dinámico para nuestra propia investigación; arrinconados contra la invención, hicimos allí la experiencia de muchas de nuestras ideas, la expresión corporal, la creación colectiva, el teatro diario, la animación de la práctica teatral, etc... Hemos sido, para la región, uno de los motores de la expansión de la animación teatral para la juventud en los grupos de aficionados, en los centros de ocio, en muchas escuelas, etcétera...

Y sin embargo, el que uno se dirija a la juventud en particular, ¿podría esto considerarse como una práctica legítima? O, más bien, ¿sigue siéndolo aún: ¿cuáles son los verdaderos problemas?

## "El Público Joven" en nuestro país

"Teatro para la Infancia y la Juventud". Se trata de un vocablo pasado de moda, y tanto es así que posee su propia abreviación "TEJ". ¿A quién se refiere?

¿Dónde se encuentra la unidad entre el niñito que acude al jardín de infancia y el alumno de liceo en un gimnasio, ambos, sin embargo, interesados por el "teatro escolar"? Sin duda alguna, el primero necesita que le adapten el lenguaje teatral a su capacidad de percepción, sobre todo porque a esta edad el campo de la intuición sensible no se encuentra aún alterado; hemos creado *Descubrimiento* y, en cuanto nos sea posible, haremos otro espectáculo para pequeños que tengan de 4 a 7 años. Pero para los que están terminando el Bachillerato, nadie imagina que pueda existir un teatro específico: el único problema consiste en facilitarle el acceso al teatro de los adultos.

¿Dónde se sitúa el límite entre estos dos casos extremos? ¿Hasta qué edad se necesita una cultura a medida? ¿Un capullo pedagógico?

Sin embargo, de lo que no hay duda alguna es de que este público joven, entre los cuatro y los diecisiete años, tiene un denominador común y es su situación de dependencia. Hace falta que un intermediario pague, por consiguiente, que decida, por consiguiente que escoja — tanto si este intermediario es la escuela, la familia o el animador cultural.

El problema no existe para el niño cuya familia tiene por costumbre acudir al teatro con regularidad, pero esto ocurre con una pequeña parte de la población. ¿Y los demás?

Los Kulturtäter en Bienne, los Centros culturales de Delémont, de Saint-Imier, de Neuchâtel, el centro de ocio de la Ferme Gallet o el centro de reuniones en La Chaux-de-Fonds y aún el Banco del Crédit Suisse, organizan cada vez más a menudo, en la región, representaciones del T.E.J. Cuando las entradas hay que pagarlas, depende uno todavía de la elección hecha por las familias, y el círculo aumenta muy poco. Cuando son gratis, se ha dado un paso hacia los niños a los que el animador ha sabido motivar, que son, en general, aquellos que acuden al centro de ocio para practicar otras actividades.

Pero, ¿para cuántas representaciones de estas alcanzaría el presupuesto? ¿existe acaso en una sola ciudad de la Suiza romanda una "temporada TEJ" que disponga de los mismos medios que la "temporada Karsenty"?

La única manera democrática de hacer que los niños puedan entrar en un teatro sin pagar pasa lógicamente por la escuela, y esta es la razón por la cual, desde 1967, el teatro para la juventud fue para nosotros el teatro en la escuela.

Entrar en la estructura escolar representa enfrentarse con sus sujeciones.

## Nuestros compañeros en las escuelas

En la mayoría de los países europeos y, sobre todo, en Francia, el interlocutor escolar es homogéneo y depende de un ministerio central. Una sola decisión puede abrir o cerrar toda una región (al menos un rectorado), siendo esta la razón por la cual las discusiones sobre la censura resultan siempre muy acaloradas.

¿Es acaso fundamentalmente distinto el problema en nuestro caso en el que las instancias decisorias (definitivas) son mucho más difusas? Había en nuestra zona de trabajo dos departamentos de instrucción pública (Neuchâtel y Berna); ahora hay tres (con la creación del cantón del Jura). La enseñanza primaria y secundaria se encuentra municipalizada; cada pueblo posee su comisión escolar en la que las decisiones están sujetas a la política local. Se acaban de crear jardines de infancia para los 5 años, siendo aún muy escasos para los 4 años, y a menudo privados.

Por consiguiente, el trabajar con la escuela representa para nosotros una pesada carga administrativa. En cada uno de los casos, tenemos que pasar por el gerente del edificio, el director, la comisión escolar, el responsable comunal. Desde el punto de vista geográfico, la división de la población hace que existan aún unas escuelas aisladas, con diez o quince alumnos repartidos en varios grados; un verdadero trabajo regional no puede ignorarlas teniendo sobre todo en cuenta que la mayoría de las veces se trata de escuelas dinámicas y abiertas.

¿Cuáles son las competencias de estos administradores frente a nuestras proposiciones teatrales?: presupuestos, horarios, programas. En lo que se refiere al contenido, nos mandan de nuevo a los profesores que, teóricamente, tienen la libertad para poder escoger el espectáculo que quieran para su clase. ¿A qué nivel se llega pues a una decisión?

Hacer del cuerpo docente al especialista en valores culturales representa un mito. De los más solicitados y hasta atosigados, en los terrenos más diversos, los profesores se encuentran, como cualquier otra persona, más o menos al tanto y enterados de lo que es el teatro, siendo sus ideas más o menos tradicionales, y estando más o menos cerca del TPR y de sus investigaciones... Hemos intentado informarles sistemáticamente, por

medio de documentos y de reuniones. Para unos pocos voluntarios, hemos organizado una formación teatral progresiva. Pero incluso estos no pueden pretender tener la suficiente capacidad para poder juzgar todas las proposiciones.

Por su parte, la escuela pretende ampliar sus estructuras de decisión. Se han creado comisiones culturales, formadas por maestros voluntarios, a veces por una delegación de alumnos, nunca por padres; algunas escuelas han llegado hasta a conceder un aligeramiento de horarios para los miembros de estas comisiones; el esfuerzo es apreciable.

Como es natural, en estas comisiones se encuentran muchos instructores que trabajan con nosotros; esto es normal, ya que se trata de los que se han interesado por la cultura teatral hasta el punto de dedicarle un tiempo para la formación; el lazo se limita solo a eso. Estas comisiones culturales incluyen también a personas fuertemente opuestas al TPR, y hasta al teatro.

¿Acaso estas comisiones que se ven limitadas al papel de un consejo más o menos oficial, llegan a representar una responsabilidad? Como siempre, todo depende de las personas.

Es verdad que los encargados, en las escuelas, de la organización de la actividad cultural se encuentran en una situación incómoda entre, por un lado, sus colegios (a menudo más críticos que preocupados por informarse), por otro, los niños (cada vez más propensos a ser unos contestatarios frente a la herencia cultural recibida de sus antecesores), por otro la administración (que cada vez tiende a economizar más, ya que vivimos en plena recesión, que hay que cortar presupuestos, y que el tema cultural es facultativo), y aún por otro, los padres (muy mal informados a través de las reacciones epidérmicas de sus hijos). De todos los objetivos de la escuela, donde más se aprueba la cultura es en los dos cursos, y donde encuentra más oposición es en los hechos, sin duda porque cada uno se hace de ella una idea diferente, política y hasta polémica.

Desde hace varios años asistimos a una aceleración de las reformas escolares ligada a la coordinación romanda: representa un considerable aumento de las cargas del profesorado. El que se haya puesto cierto freno a unas experiencias de buena voluntad ha creado repliegues. Así es como queda reducida la acción benévola, tanto para el teatro como para otras manifestaciones que quedan al margen de la vida escolar.

Tiende a afirmarse una situación dimisionaria, comprensible, pero más retraída, limitando casi con la autocensura. Una actitud de compradores desconfiados tiende a sustituir la investigación conjunta que habíamos propuesto y hecho funcionar entre el teatro y la escuela.

Entonces es cuando aparece la tentación de intentar hacer una evaluación científica de la actividad teatral. El refugiarse detrás de los psicó-

logos, de los técnicos de la estadística, de los profesionales del balance, se convierte en una práctica que se difunde en nuestros días, en las "Ciencias de la educación". Y vemos como florecen documentos en los que las reacciones en las clases, los tests, etc. se ponen cuidadosamente entre rejas, se convierten en cifras, en anotaciones. Así es como se llega a la definición del "buen espectáculo".

¿O el espectáculo robot? "La primera cualidad de un espectáculo, es el resultar accesible. A los niños les gusta identificarse con una historia sencilla, que les sea familiar, que sea para ellos coherente, a ser posible alegre" (informe de la encargada de la misión adjunta a la dirección de la enseñanza primaria en Ginebra, junio de 1981).

Caricaturalmente, es fácil darse cuenta a lo que podrían conducirnos unas anotaciones basadas sobre unas impresiones que sabemos cambiantes e influenciables (un espectáculo subyace en el inconsciente durante mucho tiempo después de la representación). Dudosas desde sus mismos orígenes, incompetentemente manipuladas, puede que lo sean también de mala fe. No insistamos.

No nos negamos a que nuestros espectáculos se discutan, todo lo contrario, pero dentro del diálogo. Puede que el hacer una evaluación de las reacciones infantiles resulte ser una indicación útil, siempre y cuando se haga en un sentido dinámico y sobre todo relativizando bien el resultado de las encuestas. En Bélgica, existe un centro de sociología del teatro en la Universidad de Bruselas, conocido por sus múltiples publicaciones sobre la percepción del público juvenil y por sus investigaciones sobre la metodología de las encuestas. Roger Deldime, que es el responsable de este centro, se cuida mucho de que su trabajo no de pie a la censura: sus conclusiones técnicas y argumentadas nos muestran hasta qué punto la capacidad de percepción de los niños es menos restrictiva que la idea que de ella se hacen los adultos.

No se trata aquí de problemas sencillos, ya que no nos queda más remedio que admitir también que la escuela tiene necesidad de hacer una evaluación de su acción, tanto en materia de educación artística como en otros campos. Estas notas, después de todo, no hacen más que describir la opinión dominante. Lo principal lo dejan sin tocar: el saber si la escuela acepta pasar por esta opinión, o si la educación no es justamente el resistirse a ella...

## El problema de los presupuestos

Para el TPR, el teatro en la escuela no ha sido jamás un medio para que el trabajo del grupo se hiciera rentable, sino un servicio público.

Para asegurar la continuidad en la organización de este servicio, le hemos simulado un supuesto permanente en nuestra administración desde el año 1967. En cada uno de los espectáculos escolares, comprometemos, por regla general, a todo nuestro equipo. Por consiguiente, los gastos son los mismos que para cualquier otro espectáculo, aún acrecentados por las consultas y animaciones, durante la creación y a lo largo de las giras.

La estructura escolar que permite la existencia de pequeños centros por todas partes, todos ellos deseando que el teatro los visite, nos obliga a montar y desmontar decorados continuamente (con períodos de tiempo improductivo que implica, sin embargo, un duro trabajo). Una gira regional es la que cuesta cara y podemos comprometernos a hacerla en buenas condiciones solamente porque poseemos una buena infraestructura, material técnico y vehículos; pero en cuanto se trata de un invitado sin material, empiezan las catástrofes.

Hemos establecido un sistema de pago por cada alumno, y siempre igual, 3 francos entre 1967 y 1975, 4 francos desde entonces.

Esto nos permite llevar el control del número de alumnos en las salas. Para nosotros es evidente que hay que rechazar la tentación de aglomerar masas de niños para que el espectáculo resulte rentable, sobre todo siendo las salas regionales tan catastróficas. Precisemos este punto: No disponemos de ninguna sala de mil localidades; si la tuviéramos, la emplearíamos sólo en el caso de un acontecimiento teatral que pudiera revalorizarse ante una gran masa de público; nos negamos a juzgar la calidad de un espectáculo por su capacidad de afrontar a ¡mil alumnos de golpe!. En cambio, llevamos a cabo investigaciones escenográficas sobre las relaciones existentes entre el público y el espectáculo, y otros periódicos del TPR hablan de ello con amplitud. En los lugares de los que disponemos, metemos de 150 a 300 alumnos, como en las salas comunales, pero lo hacemos de forma interesante y sobre todo de una forma que cambia y se renueva con cada proyecto artístico.

Nuestros espectáculos son autónomos y, en cada lugar de nuestra red de actuaciones, nuestras representaciones mantienen la misma calidad. La ganancia es incontestable, sobre todo cuando las escuelas disponen de grandes aulas polivalentes, estos espacios vacíos que nosotros transformamos (Cuando tenemos que emplear los gimnasios y hay una serie de representaciones escolares, es cuando empiezan los problemas, protección del suelo, oscurecimiento, supresión de las clases de deporte). Conclusión, este "perfeccionismo" no nos cuesta más que a nosotros.

En nuestra región, lo que recaudamos por cada representación no supera los mil francos. Tanto si los espectáculos son del TPR o de un grupo invitado, las condiciones permanecen las mismas, aunque sean más o menos caro. A nosotros es a quienes nos toca hacer un reparto equitati-

vo, teniendo en cuenta los medios que empleamos en cada creación del grupo, un tanto alzado que podemos obtener para un conjunto de quince a veinte representaciones, las otras manifestaciones escolares del año presupuestario y el déficit que podemos soportar; de esta forma la decisión financiera permanecerá en nuestras manos, y los grandes espectáculos no quedan sistemáticamente suprimidos.

¡Por supuesto que estas sumas pueden discutirse teóricamente... estos cuatro francos con relación a los diez o veinte francos que supone una localidad en el teatro de adultos, a los siete o nueve francos que supone una localidad infantil en el cine!. El hecho es que el teatro escolar le dedicamos una buena parte de nuestras subvenciones, parte variable y difícilmente evaluable en nuestro estatuto no especializado en el que los salarios y la infraestructura están también amortizados por nuestros otros circuitos de gira.

## ¿Qué ocurre con los presupuestos culturales de las escuelas?

En 1967, sólo los tenían algunas escuelas superiores. En las escuelas secundarias y primarias no existía ninguna actividad ni ningún presupuesto para ella. Este es aún el caso en muchos jardines de infancia.

Nuestro primer espectáculo se hizo con fondos de caja; como convenció y fue seguido de otros proyectos, las comisiones escolares admitieron la necesidad de un presupuesto regular para el teatro. Las cantidades son, por regla general, irrisorias con relación al número de alumnos, y se completan con los fondos de la clase; a los padres se les pide una pequeña participación, pero... ¡esta práctica que es corriente en el esquí y en las carreras escolares, produce grandes protestas cuando se trata de la cultura!

Estos presupuestos, creados de forma general para el teatro hacia 1968-1970, se han convertido efectivamente en culturales. La música en sus diversos aspectos, el cine etc. han progresado en la escuela y tanto mejor naturalmente. Sin embargo, para el teatro, los presupuestos son los mismos desde hace 14 años; a pesar de la inflación, podemos incluso decir que este año tienden a disminuir. Y, muy a pesar de ellos, nos encontramos con artistas que compiten entre sí. El teatro es, incontestablemente, más caro que tres músicos de jazz, un cantante con su guitarra, o una película metida en su caja...

Planteemos con claridad *el problema de la pauperización del teatro para la juventud.*

Los costes del teatro aumentan en todos los campos, y todos aquellos que tienen que tomar parte en una temporada lo saben. Se trata de un

fenómeno normal en unos tiempos en los que los actores que se han pasado años con sus ensayos, intentando enseñar la realidad de la renovación en la vida teatral, pretenden ahora lograr unas condiciones de vida más o menos decentes.

En el TPR ganamos ahora 1.500 francos al mes y hemos comprado algún material para trabajar. Desde el punto de vista administrativo, hace tiempo que deberíamos de habernos replanteado el asunto de los precios de venta dentro del circuito escolar. ¿Pero, podemos acaso meternos con el corazón ligero en el círculo vicioso: pocos actores, pocos sueldos: pocos decorados, pocos gastos; un espectáculo, dos espectáculos; todos los espectáculos? Y el niño ya no puede conocer más que un teatro pobre; a veces estimable, pero a la larga, totalmente insuficiente.

"En Yverdon, no se paga de los fondos de la escuela, sino que lo hacen los mismos alumnos. Para "Decouverte", hay que pedir seis francos a los niños que tienen entre los 4 y 6 años. Este precio, no es que el Director lo encuentre exagerado, sino demasiado alto, y se niega a pedírselo a los padres de unos alumnos tan pequeños. Prefiere, por consiguiente, escoger un espectáculo que le cueste menos de 1.000 francos por dos representaciones, lo que quiere decir que a cada niño no le tocará pagar más que 3 francos" (Secretaría de Asuntos Culturales, ciudad de Yverdon, septiembre de 1978).

Montamos "El Dragón" con diecisiete actores. "Princesa Brambilla" con quince personas en giro. Es un donquijotismo que se paga con nuestro nivel de vida y nuestros medios de producción.

Y, a pesar de todo, no podemos impedir que, desde el punto de vista de la escuela, el teatro para todos siga siendo un lujo. Pagar 800 o 1.000 francos por una o dos horas de espectáculo resulta muy caro para un administrador. Intentemos entonces que todo el mundo esté contento. Hagamos que el espectáculo resulte un gran éxito.

Si los niños no pueden ir al teatro más que una vez al año, creemos que el administrador tiene razón; lo que ocurre tan pocas veces, no puede presentar el riesgo de una decepción. Pero es así como las condiciones económicas que se le presentan a la cultura infantil, al TPR lo empujan al éxito; otro camino de la autocensura.

## ¿El Teatro para todos?

Para el conjunto de la población, la utopía de un teatro de masas, llamado teatro popular, se ha revelado como algo irrealizable, a pesar del impulso suscitado por el TNP de Jean Vilar. En los años 60, creíamos

muy en serio (nosotros también) que este sueño llegaría a desarrollarse con una educación teatral sistemática de la juventud en las escuelas.

467.000 jóvenes espectadores entre 1967 y 1981, para el TPR y sus invitados. Esto significa durante 14 años una media anual de 117 representaciones, ante unos 32.000 espectadores. Evidentemente, se logra con ello una continuidad. También la presencia regional: dada la dimensión de nuestra red, estas cifras demuestran que hemos interpretado muchas veces para el 90 por ciento de los niños escolarizados cuyas edades se adaptaban al espectáculo.

Hemos creado, incontestablemente, un movimiento. No hemos creado un teatro de masas. Tenemos que volver a la modestia y admitir hasta qué punto, lo que a los niños les interesa, resulta diverso... (Que el teatro se presente del mejor modo posible ante los ojos de todos. Que logre profundizar con algunos grupos, apasionados, voluntariosos, que representen un fermento para el futuro).

Aquí nos topamos con el espinoso asunto de lo *obligatorio* y de lo *facultativo*.

La escuela es obligatoria. El hacer que todos tengan acceso a la cultura es una de sus misiones. Conclusión, un espectáculo presentado dentro del tiempo escolar debe de ser obligatorio para todos los alumnos de un mismo grado.

¿Aún para aquel que entra en la sala escuchando música con los auriculares pegados a las orejas y sigue con ellos puestos durante las dos horas, con los ojos cerrados, ensimismado en su propio mundo? ¿Aún para aquel que se rebela de antemano (con una hostilidad política heredada de su padre, o de su maestro, por ejemplo) y que ataca de palabra a los actores impidiendo que todo un grupo pueda escuchar?

Existen escuelas donde los problemas de disciplina son muy agudos; no se resuelven estos con lo que pueda durar una representación. Se trata muchas veces de las mismas escuelas en las que los maestros se niegan a "ser policías ante el espectáculo" (¡Oh Poncio Pilato!), se mantienen apartados e incriminan lo que se está representando.

Podríamos, claro está, soñar en lograr, en todos los casos, la realización de un teatro que fuera aceptado hasta por los más rebeldes. Pero seamos serios, ¿en qué otra manifestación de la vida escolar se logra este milagro?

Cuando aceptamos actuar en un contexto obligatorio, entramos de lleno en el arte de la doma y de la seducción, ambos más o menos niveladores. O bien aceptamos el riesgo de que una creación artística, aguda, seria, pero quizás frágil, se vea destrozada en detrimento de aquellos a los que hubiera podido alcanzar en otras condiciones. Tanto desde el punto de vista de la educación como del arte teatral, ¿es esto acaso democra-

cia? ¿es esto demagogia?

¿Puede uno pensar que es posible que un alumno que rechace el teatro pueda realizarse en otra parte? ¿Y sólo traer a los espectáculos a los que consideramos potencialmente como a buenos espectadores, es decir a los dispuestos a dejarse sorprender, a interesarse, incluso a los dispuestos a apasionarse, a actuar por ellos mismos?

¿Lo Facultativo? Clases que deciden acudir: porque a su profesor le gusta el teatro, porque tiene un buen contacto con sus alumnos y ha sabido hacer que compartan sus gustos; son siempre las mismas clases las que se apuntan, con una unanimidad más o menos grande entre los alumnos (experiencia de la Escuela profesional, en Neuchâtel).

Demos un paso más, alumnos que se apuntan libremente para una representación organizada durante el período escolar: se hace así justicia a su diversidad de hechos. Pero queda seriamente perturbada la vida escolar; los alumnos se ven atrapados entre, por una parte, la gana que tienen de ver o hacer teatro y, por otra, su preocupación por no perderse una clase importante; los profesores que se ven obligados a dar su clase, no pueden ver las representaciones y comentarlas más tarde. En los colegios pequeños, esta fórmula llega a funcionar (tenemos el caso de una escuela secundaria en Bienne, en la que del 70-80 por ciento de los alumnos acuden por suscripción libre a representaciones que sean buenas).

¿Aún más? ¿Representaciones organizadas por el colegio fuera del horario de clases, por ejemplo durante el descanso del mediodía (prueba que se está realizando en Ginebra, donde los alumnos se quedan en la cantina)? ¿Que estas representaciones queden abiertas para los padres para mejorar las relaciones entre padres e hijos? ¿Cuántos padres acudirían? ¿Puede la escuela hacerse cargo de este papel adicional de empresario que probablemente resultaría deficitario? En la actual crisis económica que estamos padeciendo, las cosas evolucionarían más bien a la inversa, los gastos de enseñanza han sido revisados con lupa, sus objetivos se reducen a que a la economía no le falten los trabajadores competentes que le hacen falta; son pocos los analistas regionales que llegan a afirmar que la capacidad económica de una población depende de su capacidad creativa...

Estos problemas de lo obligatorio en materia cultural se plantean, sin embargo, cada vez más, y no solo con relación al teatro. No nos queda más remedio que ir tanteando el terreno, y cada escuela acabará por hallar, probablemente, sus propias soluciones. A nosotros nos quedará otro asunto por resolver. Si existe una posibilidad de elección, ¿cuál es la información que vamos a suministrar para que los medios de elección sean reales y verdaderos? ¿Expedientes, presentaciones verbales, todas las distintas gamas de lo audio-visual, visitas de grupos a clases, etc... Sin incidir demasiado sobre el horario escolar, tendremos que crear para todo el mundo un

ambiente teatral tan fuerte, que los alumnos lleguen a poder tomar sus decisiones con conocimiento de causa y sin volver a caer en esquemas preconcebidos. ¿No es este un nuevo círculo vicioso, que nos obligaría a motivar a los reticentes sin nuestro principal argumento que es la representación?

No tenemos más remedio que admitirlo, al entrar en el colegio, el teatro se convierte en materia escolar. Así es como lo perciben los alumnos.

Podemos no perder la esperanza que algunos jóvenes compartan con otros el amor al teatro que hemos despertado en ellos, y que la situación vaya evolucionando lentamente desde el interior. Seguimos estando persuadidos de que el teatro para todos tiene su lugar en la educación. Pero pensamos que en este momento, no se puede interpretar dentro del marco escolar obligatorio más que una parte del teatro, que podríamos llamar "teatro de iniciación".

Otro ejemplo que nos lleva a este tipo de reflexión. Nos acabamos de enterar que el Teatro Am Stram Gram en Ginebra propone para este Otoño su nueva creación anual que pulveriza el horario escolar – de 150 a 200 niños están invitados para pasar el día en un teatro. Llegarán a las 9,30, se repartirán por afinidad en grupos, recibirán una preparación verbal, de vídeo e iconográfica sobre *El Dragón* de Schwarz. El espectáculo que tiene una duración de 3 horas, será presentado en dos partes, con un intervalo para comer un pic-nic con los actores. Después de 15 horas podrán aún permanecer los que quieran seguir charlando. En una semana, se habrán llevado a cabo las 23 representaciones propuestas por libre elección en las clases. Am Stram Gram ha podido hacer este ofrecimiento, económicamente suicida, gracias a su colaboración con el Acto Teatro del Salvador que acaba de encontrar un refugio en Ginebra.

## La necesaria evolución

Nos tenemos que negar a limitarnos solo a la nivelación de una falsa uniformidad. Nos tenemos que negar también a una esclerosización de lo que pueda ser la imagen del TPR en la escuela. Hemos hallado fórmulas que han tenido su éxito. ¿De qué nos serviría volver a repetirlas? ¿Acaso embellece la memoria aquello que no se hizo sin lucha (recordemos, entre otras cosas, que la documentación redactada por un grupo de profesores para "La Historia Fantástica del Rey de las Cerillas" nos valió una intervención de Ebauches S.A. de Fontainemelon en el Gran Conseil, una llamada a la reducción de nuestras subvenciones en nombre de... la imparcialidad).

La repetición de una experiencia representa un elemento pedagógico, no una creación artística. Pues bien, nosotros estamos cada vez más convencidos de que nuestro papel, como equipo teatral, es el de ofrecer, en primer lugar, nuestra creación artística. Que llegue a ser la mejor que podamos ofrecer, en ello consistirá su impacto. Que esté en movimiento, que sea capaz de traducir la diversidad y la evolución del mundo contemporáneo. Que sea un modelo que pueda someterse a discusión prospectiva, capaz de dar inicio a otras creaciones.

El TPR tiene veinte años de existencia y debe de franquear otros peldaños. Sería de lo más cómodo, pero falso, el seguir identificándonos con tareas de pedagogía teatral en las que, instructores de hoy día, formados en métodos activos, pueden tomar el relevo. También la escuela ha cambiado.

Los niños cambian aún más, bajo la presión de los "Mass media". Su evolución nos la describen como algo catastrófico, la música se convierte en ruido, la capacidad para fijar la atención se debilita, el sentido de percepción se uniformiza, etc... Comprobémoslo. Para tener la esperanza de que, en la civilización en crisis que estamos viviendo, surgirán unos individuos que van a reaccionar. Con estos volveremos a tener puntos en común para el diálogo, ya que el teatro es un revelador social. Pero solo si logramos proponerles una creación original que saque de su calidad artística una auténtica fuerza de convicción.

Entre tanto, mientras nos encontramos en esta época de titubeo ¿por qué negarle a esta creación lo que le da su valor que es su derecho a arriesgarse (y, a veces, hasta a cometer un error)?...

## DESCRIPCION CRITICA DE NUESTRO DISPOSITIVO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

Decimos que la Bienal 1976, *El teatro y los jóvenes*, ha marcado un cambio dentro del TPR. Efectivamente es entonces cuando decidimos dejar, durante algún tiempo, de dirigirnos de forma específica a algunos sectores de la población, para unir nuestros esfuerzos en la progresión artística de una creación unitaria. Así pues, no hemos vuelto a crear espectáculos adaptados al público juvenil, lo que representa un desenganche efectivo. Pero, en nuestro trabajo regional, la falta de compromiso se ha limitado a este punto controvertido.

Hemos hecho una descripción de la instalación metódica de nuestra red escolar en el periódico de la VI Bienal (periódico del TPR núm. 102-103, página 2, "Balance de nueve años de teatro para la juventud"). Nada

hay que cambiar en este balance, si no es el que le añadamos el hecho de la Bienal misma, sus conclusiones. Estamos en 1981. Volvamos a considerar las rúbricas del balance.

## Los espectáculos del TPR que se presentaron a un público juvenil

Para empezar, un examen con cifras.

En veinte años de vida, el TPR ha interpretado para 369.762 espectadores juveniles. ¡La mitad exactamente de la cifra total de público que hemos tenido!.

¿Ha sido acaso (como a veces se dice del TEJ) un truco para asegurarse al público obligatorio? Las cifras lo niegan claramente; la media por cada velada es de 212 espectadores por representación, la media escolar es de 273; no existe decalaje.

Dentro del circuito escolar, son 70.000 espectadores los que han acudido a representaciones de nuestro repertorio general; 300.000, las cuatro quintas partes, a espectáculos creados especialmente para ellos, espectáculos que, para simplificar la cosa, llamamos "escolares".

*La Novela del Zorro* por sí sola alcanzó los 85.000 jóvenes espectadores (sin contar su circuito de veladas y su gira por Méjico). Fue interpretada para la juventud tantas veces como *Descubrimiento:* la una 223 y la otra 229 veces, en 5 años. Permaneciendo ahora en el repertorio como un espectáculo de éxito, al renovarse los alumnos, podremos llevar a cabo una segunda gira regional... ¡De esta forma, sin riesgo alguno, el grupo podría seguir viviendo con la explotación de algunos éxitos pasados!. A pesar de su aceptación, hemos interrumpido estos dos espectáculos cuando vimos que, desde nuestro punto de vista, ya no correspondían a nuestra evolución.

## Los once espectáculos escolares del TPR

La noción de ciclo es algo fundamental en este trabajo: un niño que tuviera la posibilidad de ver al menos quince espectáculos distintos durante sus años en el colegio ya no podría ignorar que este arte es múltiple y acabaría forzosamente por ser capaz de tomarse sus propias decisiones en este campo. Cuando un espectáculo esté completando a otro, las exigencias cambian. Siempre se desea un contenido que sea rico y contemporáneo, pero los clásicos también tienen cabida en esta reflexión. Es necesario que la forma sea lo suficientemente variada para crear un verdadero

aprendizaje; esta variedad no representa eclecticismo, toca todos los temas, y puede concordar con la coherente investigación de un equipo que, alternativamente, de prioridad a distintos aspectos del arte teatral. Cada experiencia ya no es, por consiguiente, responsable por sí sola de la de la inalcanzable perfección (¿que no puede realizarse o simplemente que no se puede definir?).

Nuestros espectáculos son experimentales, siéndolo también por la forma en que se crean.

Hemos practicado con prudencia el método de creación "con los niños".

La invención de los niños ha sido mitificada sin reservas; sin embargo, es de lo más real, siempre y cuando sepamos rascar profundamente bajo la corteza de los estereotipos; el haber escuchado lenta y pacientemente a Catherine Dasté, trabajando con una clase de pueblo en la Bienal 76, nos ha enseñado el interés que tiene su método, muchas veces empleado de una forma desordenada. Los niños pueden alimentar e influenciar nuestra investigación, sobre todo si el maestro que tiene sirve de enlace y trabaja con ellos cuando no estamos allí. Es exagerado sin embargo decir que son ellos los que hacen el espectáculo a través de los actores. Y si lo hicieran, esto no representaría más que su propio psicodrama; nada sería automático en cuanto al interés de otros niños.

Con la ayuda de los profesores hemos llegado muy lejos. También aquí para llegar a la constatación de distintas identidades. A los actores es a quien les toca hacer el espectáculo; los profesores son consejeros pedagógicos; pueden dar opiniones pertinentes y útiles sobre pruebas que les presentamos en diversas etapas, sobre todo si la experiencia la siguen desde el principio hasta el final. Pero, además, es necesario que capten el sentido de la prueba en curso. Si el teatro se complica y se hace complejo, a los instructores no les queda la posibilidad de leerlo antes de que acabe y se quedan sin apoyo.

Nueve de nuestros espectáculos han sido creaciones hechas "a medida" en función de una clase de niños cuyas edades han sido definidas de antemano.

Los dos últimos, "El Dragón" y "Princesa Brambilla" son intentos realizados para "todos los públicos".

Nuestra idea de lo que significa el término "todos los públicos" no es que sea una simple extensión al mundo de los adultos de un espectáculo preparado para los niños. Fabricar teatro "a medida" es algo que nos inquietaba; ¿es acaso semejante acto de voluntad compatible con un proceso artístico? ¿Por qué aislar al niño, si lo que buscamos es una animación global? Un teatro que resulte un éxito tiene que serlo para todos.

En 1975, habíamos escogido El Dragón con la previsión de una ver-

sión escolar que fuera corta; no tuvimos que hacerla. El Dragón es uno de los espectáculos que se nos cita con nostalgia. En 1980, buscábamos un cuento que pudiéramos adaptar, con el deseo de que convenga a los niños dentro de un marco escolar y al público de sesión de tarde y noche. De una investigación de dos años con instructores, de un largo trabajo de fichas dramatúrgicas en el TPR, salió inesperadamente "Princesa Brambilla", que resultó ser, desde el primer momento, un gran éxito para el grupo.

Espectáculo sobre la teatralidad, innovador, perturbador.

"En fín, como resulta natural en toda forma de expresión artística concluida satisfactoriamente, el teatro que se dirige al público juvenil sabe por sí solo, como teatro y lenguaje que es, entretener al espectador; ya desde "La Machine à Théâtre" de Ives Graffey, "Le Théâtre à vendre" de Jean Roche, "Chante, chante, Adriana" del Teatro de los Jóvenes Años, "Family Circus" de la Comédie de Lorraine, "Princesse Brambilla" del TPR, espectáculos personales, emotivos, en los que la materia la constituye la relación existente entre los actores y el público, *suprema desmitificación en la que la fragilidad de una condición y de una expresión, la del teatro, halla su eco en la fragilidad del público juvenil.* Aquí es donde desaparecen las estrategias, se olvida uno del repertorio, y empieza el verdadero tema; el misterio de la comunicación entre el adulto y el niño". (Bernard Raffali, crítico del periódico Le Monde, conferencia dada durante el Congreso de Lyon de la ASSITEJ en 1981 sobre "Los orígenes de los textos dramáticos contemporáneos en el TEJ").

La fragilidad del público juvenil, la hemos podido sentir a lo largo de 78 representaciones, todas ellas distintas. Pequeñas contingencias en la organización, el peso del comportamiento de los maestros durante la representación, convirtieron a cada una de estas en una aventura, oscilando entre lo muy bueno y lo muy malo, sin que la categoría de los espectadores pudiera facilitarnos sobre ello un juicio previo. Por ejemplo, fuera del ambiente escolar, durante alguna sesión matinal en familia en La Chaux-de-Fonds, la aceptación entre los niños presentes era buena, a menudo llena de entusiasmo.

Habíamos apostado por una proposición teatral fuerte, unas imágenes móviles de lo más hermosas, una construcción musical de lo más elaborada. Al espectador le dejábamos con su propia libertad, en una fórmula recreativa, equilibrio entre el sueño y la realidad, juego de humor satírico y relato hoffmaniano enredado a más no poder... El público escolar, en su mayoría, rechazó la incomodidad intelectual de este juego, al igual que rechazó la incomodidad física de tener que permanecer de pie y escoger su propia situación.

Esta vez, creamos una versión corta, volviendo a introducir lo didáctico, el hilo conductor lógico, dentro de la misma proposición formal. El rechazo del espectáculo fue igual de mayoritario y devastador.

¿Qué conslusiones podríamos sacar de estas dos experiencias en cuanto a la fórmula "todos los públicos"? Espectáculos como "Princesse Brambilla", vulnerables y exigentes, que niegan las condiciones escolares, no pueden presentarse de forma válida en los colegios. ¿Tenemos acaso que abandonarlos para el público joven?

Al contrario, pensamos que justifican la existencia de otros circuitos extraescolares. ¿Por qué no habría de tener derecho el niño a la complejidad artística? Si el papel del teatro es un reflejo crítico de la realidad, la complejidad forma parte de la realidad diaria de nuestros niños. La multiplicidad de las sensaciones es un hecho, en el apartamento o en el piso en el que la televisión hace desfilar sus imágenes y el aparato de casette su música a todo lo largo y ancho de la vida familiar, en la calle, en las noticias del ancho mundo que nos llegan a granel vía satélite. La vida del niño está saturada por distintos signos. Un espectáculo repleto de signos diferentes no hace más que devolverle la riqueza de la que le priva una educación demasiado lógica.

El espectáculo "para todos los públicos", en el que el niño recibe unas emociones que comparte con sus padres y sus amigos, es un complemento del teatro escolar.

No lo sustituye, y esto tendrá que tenerlo en cuenta el TPR a la hora de realizar su trabajo regional. Pero, de ahora en adelante, quedará claro para nosotros que de lo que, en efecto, se trata es de educación teatral. Que la realice cada cual en su territorio.

Hemos conocido las desventuras y disgustos de las giras escolares francesas en las que llevando un espectáculo de primera fila y una buena etiqueta TEJ, interpretábamos para masas de niños con el fin de incrementar las estadísticas de la Acción Cultural. Esto ya no es lo que pretendemos. La única razón que aún nos quedaría para exportar nuestros espectáculos escolares sería un intercambio con una compañía con la que tuviéramos amistad.

## Los espectáculos del repertorio TPR interpretados en las escuelas

No es, claro está, nuestro deseo volver a relanzar nuestras enojosas sesiones matinales de antaño. Pero, ¿por qué no dar respuesta a las peticiones de "obras enteras" que surgen a raíz de nuestro trabajo de iniciación?

Como somos una compañía permanente, practicamos una política de repertorio, y la mayoría de los espectáculos que creamos los mantenemos durante mucho tiempo. De esta forma, la juventud puede pedirlos para sus colegios o los maestros pueden escogerlos con conocimiento de causa. Por regla general, es a los alumnos mayores a los que se dirigen. Sin embargo, *Quinze Rouleaux d'Argent,* clásico chino, *Le Prince travesti* de Marivaux, nuestros espectáculos *Le Corbousier* y *Ruzzante Histoires à Venise* son las obras de nuestro repertorio que superaron las veinte representaciones escolares, interpretadas para jóvenes de trece a catorce años. Bien mirada, esta elección sorprende porque no se trata de obras fáciles. A Marivaux le aceptaron muy bien los alumnos en 1969, ya que de no ser así, no la hubiéramos interpretado 22 veces. Brecht fue, en 1979, claramente rechazado por la juventud de 15 años; anulamos la gira que habíamos organizado. En la actualidad, hasta los profesores mismos en las clases superiores se interrogan sobre el obstáculo que puede representar el idioma y dudan ante la programación de "Sophonisbe" de Corneille, autor que está, sin embargo, incluido en el programa.

En la última década, el teatro no es, ciertamente, el único que se encuentra en una situación de evasión ante el hecho cultural clásico.

## Los espectáculos del TEJ invitados por el TPR

Ha habido desde 1969, 406 representaciones invitadas que han actuado ante 100.354 espectadores. La cifra es importante y es una buena prueba de nuestra voluntad de apertura hacia una animación regional. Si lo que esperamos es que el público juvenil se vaya interesando poco a poco en la creación original de nuestro grupo, rechazamos, sin embargo, la idea de enseñarle solamente lo que hace el TPR.

Las escuelas son dueñas de invitar a quienes les parece. Nosotros no somos más que los intermediarios. ¿Por qué aceptamos este papel? Porque tenemos unas posibilidades que ellas no tienen, nuestras fuentes de información sistemática, nuestra infraestructura administrativa para organizar una gira regional, nuestras relaciones profesionales con otros grupos.

Como grupo provincial, lo que el TPR desea es arriesgarse, no encerrarse. Nos desplazamos al máximo para poder ver los espectáculos de los demás. Poseemos un servicio de documentación y tenemos, por ejemplo, un fichero de obras a disposición de todos. La noción de red no implica para nosotros un coto privado, y hay muchos espectáculos que se presentan sin nuestra intervención. Hay algunos que tomamos a nuestro cargo (sobre todo, ya lo hemos visto, desde el punto de vista financiero).

Nos encargamos de la prospección de los espectáculos interesantes, confrontamos, junto con los maestros las obras que se nos ofrecen para examen. Una vez considerado y verificado con el grupo que una invitación, dentro de nuestra red, resulta posible, organizamos un desplazamiento con varios profesores para ver el espectáculo. Por regla general, llegamos a un acuerdo, siendo ellos los que especifican las edades de las que se trata. Entonces somos nosotros los que nos encargamos de la organización de la gira (de 10 a 40 representaciones), del complemento presupuestario, y del recibimiento del grupo.

Así es que cuando llega la hora de elegir, también tomamos parte activa en ello, asumiendo la responsabilidad que nos toca. Esta elección resulta sumamente difícil, ya que tanto a nosotros como a nuestros invitados se nos plantean los mismos problemas. Pequeñez de las salas, falta total de equipos técnicos, parcelamiento del mundo escolar lo que aumenta los gastos ( ¡y además los problemas de circulación en invierno para los invitados que llegan de la llanura!); es muy raro que un espectáculo invitado pueda, como nosotros, llegar a todas partes. Por la independencia de la que gozan nuestros compañeros en las escuelas, se alargan los períodos de decisión, y, por consiguiente, no se pueden invitar más que los grupos que conservan su espectáculo o pueden reponerlo en buenas condiciones.

Digamos aún que las acogidas dependen de la producción TEJ y que, entre los espectáculos mediocres y los que quedan fuera de nuestro alcance, el margen de elección es corto. ¿Hay que dejar, en este caso, un espacio libre? ¡Se vuelve a la discusión con los administradores en las escuelas que, esta vez, disponen de presupuestos para el caso!.

## Algunos ejemplos de invitación:

El recibimiento de grupos de lengua extranjera: ocurrió en dos ocasiones con unos tímidos ensayos para enseñar teatro de otras civilizaciones (1978 ACOK de Turquía con *Keloglan*, 1979 O Bando de Portugal con *El Hombre de Saco*). Poco texto en los espectáculos, sinopsis suministrada de antemano, un traductor comentando a lo largo de cada representación. Curiosidad, reticencias, inquietud sobre el famoso "comprenderlo todo"... ¡estamos aún muy lejos del tiempo de los satélites!. El problema depende de lo que decidamos; si el arte teatral lo limitamos a lo francófono, lo restringimos demasiado.

Recepciones hechas a la Pomme Verte: es una compañía que nos interesa de forma muy particular y a la que hemos llamado varias veces para que nos ayude, bien sea con espectáculos de Catherine Dasté, bien sea

con espectáculos de Françoise Pillet. El "Escabeau" de Françoise Pillet era un espectáculo muy especial, hecho para llenar el día en un centro escolar de barrio o de pueblo, y para entretener a niños de escuela primaria, justo el caso que a nosotros nos resultaba difícil atender. Françoise y su violinista, provistos de historias encerradas en los cajones de los peldaños del escabel, iban de una sala a otra, y de un patio a otro, entre las 8h. y las 16h. Un trabajo de narración elaborado, con gran conocimiento intuitivo de lo que es la mentalidad infantil (nos gusta mucho Françoise Pillet y queremos hacer un número del TPR sobre sus actividades). De hecho, fueron 16 días de representaciones, en otras palabras ¡una gira de 3 semanas para entrar en contacto con 1.500 niños!.

El teatro Am Stram Gram de Ginebra, principal grupo romando especializado en trabajo para la juventud, produce espectáculos interesantes, agradables, apreciados por niños y maestros. Es evidentemente bueno el colaborar con ellos... pero el Am Stram Gram actúa en Ginebra en unas salas bastante más grandes que las nuestras y a los actores los paga según la tarifa sindical; todo ello lo coloca a menudo fuera de nuestro alcance. Un ejemplo, la invitación de "Como a un ratón le da una piedra en la cabeza y descubre el mundo", invierno 1980-1981. Para su interpretación, el espectáculo mecesita nueve metros, baja con dificultad y perdiendo respiración a seis, y nosotros no podemos presentarlo más que en cinco lugares — su coste normal, con los descuentos, es de unos 3.000 francos por cada representación. Para poder interpretarlo quince veces han sido necesarios catorce días de gira, por lo dificilísimo que han resultado los montajes y desmontajes en escenarios poco adecuados, y por las dificultades de transporte en la nieve. Al realizarse el pago por un sistema de abonos, para el grupo invitado la operación resulta económicamente infructuosa, y con una pizarra de 2.335 francos en el Teatro de La Chaux-de-Fonds, llegamos a un déficit bruto de 11.202 francos para el TPR (es decir 3,26 Fr. por niño en La Chaux-de-Fonds, 2,36 Fr. en Neuchâtel, 4,60 Fr. en Locle, 2,83 Fr. en Bienne y 1,53 Fr. en Delémont gracias a una ayuda del Centro Cultural). Fueron nuestras buenas relaciones con el Am Stram Gram las que hicieron posible que los acogiéramos, con la general satisfacción de los niños y de las escuelas.

Y lo que quizás no podamos evitar... "Los Trabajos de Hércules" de Antoine Duhamel por la Opera de Lyon, puesta en escena de Pierre Barrat. Opera para público juvenil, presentada durante el reciente Congreso de Lyon, se trata de una iniciación de lo más agradable a través de una obra lograda y fuertemente teatralizada; varios maestros pertenecientes a nuestra región han podido presenciarla, considerándola como "un acontecimiento cultural".

Es para nosotros una ocasión única el invitar a la Opera de Lyon para

que en nuestras escuelas pueda verse este gran espectáculo musical. Ya hemos empezado las gestiones para que este proyecto pueda llevarse a cabo.

Treinta y tres personas pertenecientes a un organismo que no tiene necesidad de interpretar y que, por consiguiente, debe de, por lo menos, sacarle una rentabilidad a su desplazamiento de una semana. El presupuesto es de 330.000 francos franceses por diez representaciones en un mismo lugar. ¿Una locura? Resulta completamente justificado si examinamos los presupuestos minuciosamente. ¿Cómo podemos esperar del teatro que cree un acontecimiento, si no se convierte nunca en locura?

Por todos los medios a nuestro alcance, nos ponemos a buscar la forma de rebajar la cifra que resulta demasiado alta para las subvenciones del TPR. Las escuelas, llenas de entusiasmo, aceptan tener que pagar excepcionalmente hasta 2.500 Fr. por representación. Con la búsqueda de posibles mecenas, esta tentativa la llevaremos lo más lejos posible...

## La animación informativa alrededor de los espectáculos

Lo clásico es que, antes de cada representación, entreguemos a cada maestro una carpeta informativa. Es evidente que no todos la utilizan. Cuando nos resulta posible, a los actores les hacemos pasar a las clases. Conocen el espectáculo desde dentro. ¿Pueden acaso hablar de él con brevedad? ¿Basta acaso con solo hablar? Para poder ver a todos los alumnos de una escuela, el tiempo que en ello se invierte es importante. ¿Resulta acaso justificado?

Conocimos, a través de una invitación, el Créa Théâtre de Bruselas y lo estupendamente que preparaban a las clases que acudían a verles actuar, visitándolas a todas, durante una hora cada una de ellas, para realizar un verdadero trabajo sobre la percepción del tema y el hilo conductor del espectáculo. Se trata de un caso extremo, convincente, pero válido para ese espectáculo en particular que se apoya sobre la personalidad de los dos actores. Además de su capacidad para ofrecer unas actuaciones llenas de calidad y de intensidad, también aceptaban trabajar durante dos días en tareas de desplazamiento, montaje, preparación, etcétera, para ofrecer representaciones para 150 alumnos... (Ver Periódico TPR núm. 125-126).

En la óptica de un trabajo regional, tendemos, sobre todo, a apoyarnos en algunos maestros. Bien informados durante el curso de la creación, invitados a los estrenos, se convierten, más tarde, en sus escuelas, en enlaces internos capaces de preparar tanto a sus compañeros como a los alumnos directamente.

Llegan también a apreciar, en cada caso, el equilibrio idóneo entre la necesaria información y el respeto hacia el placer del descubrimiento. Es evidente que el preparar no significa contarlo todo de antemano, sino solamente proporcionar unas pistas.

La animación que surge después del espectáculo tiene por objetivo prolongarlo, iniciándole al niño en su propia creatividad, ayudándole a descifrar en su memoria los distintos grados de lectura.

Se trata de un trabajo difícil en el que hay que conducir hacia el descubrimiento y no hacia la simple repetición. Por regla general, el maestro puede hacerlo mejor que nosotros, y en el momento más conveniente. Lo que nosotros debemos de impartir a nuestro paso es técnica, allá donde esta resulte necesaria.

A propósito de esto último, surge el debate sobre la exploración pedagógica del teatro. Es un reflejo de los que imparten la enseñanza, y ¿podemos acaso calificarlo como un reflejo adecuado con relación al impacto emotivo creado por una representación? También aquí hemos conocido los casos caricaturizados, en los que el espectáculo se convierte en objeto de un deber... e inmediatamente surge la negativa de los artistas ante "las máquinas que sirven para transformar el placer en conocimiento, los analizadores de poesía y los explotadores de lo inexplotable".

¿Por qué no hacer que la escuela desempeñe su papel en este intercambio que estamos proponiendo? Si la representación ha creado de verdad un impacto artístico, la pedagogía se nos aparece como un suplemento posible. Lo que es imposible es que la explotación pedagógica se convierta en objetivo y justificación de un teatro mediocre.

Elevemos aún más el debate: ¿Por qué la recepción de un espectáculo hace que surjan tantas cuestiones a propósito de los niños y tan pocas a propósito de los adultos?

## La animación de práctica teatral

Por ejemplo, en el año 1980, a 19 grupos juveniles de toda nuestra región, les hemos garantizado casi 900 horas de cursos prácticos. No se trata, para el TPR, de un año excepcional; ya llevamos tiempo dedicando a ello nuestro esfuerzo de animación.

Para poder hacerlo, hemos hecho una adecuada estructuración de nuestro tiempo. El lunes lo excluimos de nuestra programación y de nuestros ensayos; por consiguiente, los cursos que venimos impartiendo, se desarrollan con regularidad, teniendo, por regla general, una duración de una temporada, y haciéndose de día para los jóvenes y de noche para los

adultos. Representa esto para nosotros una carga muy pesada. Influye en la capacidad de trabajo del martes por la mañana; durante la época de giras por el extranjero; el tener todos que estar de vuelta el lunes es algo que complica mucho las cosas y que, además, resulta costoso. Sin embargo, desde hace ocho años, estamos haciéndolo con tenacidad, a pesar de todos los inconvenientes.

Se trata de que, todos juntos, sigamos avanzando con el sector dinámico de nuestro público regional. Los cursos no son ni teóricos ni históricos, sino que se trata de aprendizaje de unos ejercicios prácticos. Estos ejercicios se renuevan constantemente con la ayuda de la experiencia adquirida por los actores en los entrenamientos permanentes llevados a cabo por el grupo. Así es como los jóvenes que toman parte en estos cursos tienen acceso, a través nuestro, a todas las preocupaciones más agudas del teatro contemporáneo.

Otro punto de interés: al trabajar con nosotros en lo que alimenta los mecanismos de nuestra creación, estos jóvenes, por lo menos, no se encuentran ajenos a nuestras investigaciones.

Nuestros cursos son, por consiguiente, una iniciación a la práctica teatral. Es normal que, al cabo de algún tiempo, el grupo o la clase sienta el deseo de montar un pequeño espectáculo. El problema consiste en encontrar, para este espectáculo, un público dispuesto a presenciarlo en función del trabajo del que da testimonio...

Intentamos crear una unión entre nuestra iniciación y la vida de la clase, presionar, por ejemplo, para que las cosas vayan más allá de la improvisación corporal, hacia la redacción de un texto del que se ocupe el profesor de francés o hacia una elaboración musical o plástica. También intentamos superar el hiperrealismo con el que los jóvenes abordan la descripción de lo que han vivido, e ir hacia una elaboración artística generadora de otro tipo de visión. Como es normal, cada animación representa una aventura, y los resultados son de los más variables; pero, no hay duda de que se aprende.

El resultado de todo ello es que las solicitudes de participación superan nuestras posibilidades. No está resuelto, ni en nuestro caso, ni en el de los demás, el asunto de los animadores teatrales escolares. Cuando se dice que hay pocos maestros que dominan las técnicas teatrales, que hay pocos actores buenos con buenas dotes pedagógicas; cuando se añade que los unos deben sobre todo enseñar y los otros consagrarse, con prioridad, a la creación; y también que los animadores culturales no pueden, sin riesgo de desecarse, limitarse durante mucho tiempo solo a este papel... ¡para los niños que esperan, el problema queda sin resolver!. Estamos siguiendo con mucho interés la experiencia de la formación de actores-pedagogos de teatro que se está llevando a cabo en la Schauspiel-Akademie

de Zurich. Según nuestras informaciones, el primer resultado positivo que están obteniendo es contribuir a encontrar actores para los grupos TEJ de la Suiza Alemana.

El TPR no ha encontrado solución a este problema de la escuela. Aún más, siente la necesidad de cambiar la organización de su propia animación, siempre con el fin de evitar una rutina que sería perjudicial para todos.

## El trabajo con los maestros y profesores

Ya lo hemos dicho, los maestros representan, frente al teatro, un grupo social heterogéneo, más o menos indiferente, que está más o menos de acuerdo con las proposiciones del TPR. No podemos, sin embargo, olvidar, que se trata de un grupo muy especial, un grupo bisagra a caballo entre el teatro y la juventud.

## La formación teatral de los maestros y profesores

Encargados de transmitir lo que saben, los maestros son el blanco que se ha fijado la formación permanente: tanto en la instrucción pública (DIP cantonales) como en las asociaciones de profesores, existen estructuras de puesta al día.

En los programas de estas estructuras, el teatro tiene la parte que le corresponde. Es un arte de la palabra, de la comunicación, de la transmisión de individuos a grupo (actores-público, profesores-alumnos). Uno empieza a darse cuenta del interés que tienen las técnicas teatrales en la formación de base que reciben todos los maestros y profesores.

Pero vuelve de nuevo el problema, aún sin resolver, de quién las enseñará. Los problemas de metodología no son sencillos, no hemos hecho más que empezar a abordarlos con un profesor de linguística en la Universidad de Neuchâtel o en la Sociedad suiza alemana de profesores de francés.

El TPR, por su parte, piensa que es, de nuevo, en la práctica donde él puede actuar; en los cursos de actualización que nos reclaman, realizamos el mismo trabajo concreto que hacemos con los jóvenes.

Estos cursos son difíciles de organizar, por problemas de fechas y de horarios. Pero resultan muy atractivos, y la colaboración intercantonal (y hasta internacional a través del Consejo de Europa) ayuda a renovar la clientela.

Algunos fieles se apuntan a una serie de ellos.

Hemos llevado a cabo una veintena de estos cursillos, bajo fórmulas muy diversas (semanas, varios fines de semana, ocho tardes durante un mes). Todos han funcionado divinamente. Sin embargo, no haremos aquí juicios previos sobre sus resultados. No pretendemos formar animadores en unos pocos días... pero sí, desde luego, aficionados convencidos. Y quizás pueda decirse que uno logra enseñar bien lo que a uno le gusta.

## Los grupos consejeros de profesores y maestros

Se trata de otro intento de diálogo con la escuela por intercesión de algunos maestros complacientes, sin ningunas estructuras oficiales.

Con los maestros de escuela secundaria, el diálogo, en los distintos colegios, resulta más episódico; se relaciona con una acción, con la redacción de un documento, con la preparación de un futuro espectáculo, con una investigación temática. Con los maestros de escuela primaria, hay un mismo grupo que funciona desde 1967 y se reune en La Chaux-de-Fonds; hemos tenido también, temporalmente, un grupo en el Jura, y otro en Neuchâtel.

Estos grupos comparten con nosotros sus conocimientos sobre los niños y sobre las estructuras escolares. Nosotros les ofrecemos la posibilidad de conocer desde dentro los rodajes de la creación teatral. Junto con ellos, organizamos nuestra acción en las escuelas, buscamos nuevos temas para nuestros espectáculos, examinamos los factores pedagógicos de la creación en curso, escogemos a nuestros invitados, organizamos algunas sesiones de reflexión teórica.

En la actualidad, sentimos la usura de estos grupos. Se debe ella a una ambigüedad; los maestros, en contra de nuestra voluntad, se han convertido en una especie de comisión teatral no oficial, sospechosa de tener una preferencia por el TPR, y, a pesar de todo, en una posición de expertos de cara a sus compañeros y a su dirección. En los casos más discutidos, han podido, actuando erróneamente pero de buena fe, considerar su participación como una garantía que el TPR quería establecer frente a la administración escolar. Resulta de lo más difícil evitar la oficialización y las etiquetas.

Con "Princesa Brambilla" viene el cambio, y llegamos al punto en el que la complejidad del trabajo artístico nos plantea unos problemas de tal índole que no nos es posible seguir compartiéndolos de verdad con gente de fuera. En la búsqueda de invitados, la información masiva de la que disponemos, conduce a una elección prospectiva, apasionante pero nada

tranquilizadora; se hace conjuntamente, con entusiasmo, con razones serias que salen de nuestra investigación teórica en común; resulta a veces difícil de asumir.

Deseamos seguir con este diálogo, una vez que hayamos medido mejor los obstáculos. Esto nos servirá para afirmar con más claridad la responsabilidad de nuestra propia elección. Intentaremos hallar nuevos accesos a la práctica de nuestra creación para los maestros de los grupos consejeros. Con este propósito, y para sacarlos de su papel de intermediarios, intentamos interesarlos en el conjunto de nuestra actividad. A todos los maestros de La Chaux-de-Fonds, acabamos de proponerles una toma de contacto, con ocasión del estreno de "Sophonisbe", una tragedia de Corneille por la que nadie puede preocuparse que se transforme en espectáculo para niños. Nuestros amigos responden en número apreciable, indicándonos su agrado de ser unos espectadores sin pensamiento oculto alguno en cuanto a la elección. ¡La indicación es cada vez más clara!.

## La investigación teórica

El periódico del TPR es, de nuestras publicaciones, la que trae los expedientes de nuestra actualidad y de nuestras preocupaciones, los elementos de descripción e iniciación a la reflexión. Todo el periódico en su conjunto se ocupa, por consiguiente, del teatro infantil; tanto si se habla de la formación de los actores como de técnicas de animación, se habla en él del equipo que formamos, y es este mismo equipo que trabaja continuamente con la juventud de nuestra región. Hay algunos números, sin embargo, claramente dedicados al TEJ y que trazan algunos momentos de nuestra experiencia.

Los textos de los espectáculos escolares no se publican en la colección de los libros-repertorio más que tratándose de obras enteras (Ivar Kreuger — El Rey de las Cerillas, El Dragón, Princesa Brambilla) De los otros espectáculos, que no se basaban mucho sobre el lenguaje, no se editaron en el periódico más que las sinopsis de los mismos; única excepción, "El Secreto de las dos Plumas", bastante elaborado y también publicado íntegramente en el periódico (núm. 73-74).

Uno de los fuertes momentos de reflexión que tuvimos con nuestros compañeros fue el coloquio de la 5ª Bienal de La Chaux-de-Fonds en 1976. Visto de lejos, y considerando lo que los principales participantes representaban con relación a nuestros propios asuntos, fue un momento muy denso.

No hemos querido introducir el peso de este coloquio en el actual deba-

te francés. Solo apareció un artículo de J.G. Carasso en *Trabajo Teatral* Núm. 26. Han pasado cinco años, y los itinerarios trazados, las cuestiones que se plantearon, guardan ahora mismo toda su actualidad.

Por lo menos treinta de nuestros compañeros regionales participaron en el coloquio, tomando parte activa en las discusiones. Y tres de los equipos que actuaban en la Bienal, actores y directores: "La Manzana Verde" (Catherine Dasté), "La Comedia de Lorraine" (Henri Degoutin) y "Le Bonhomme Rouge" (Jean-Gabriel Carasso). El TPR había suscitado este coloquio porque le inquietaba el balance eufórico de los años 67-76. ¿Nos encontrábamos acaso siguiendo un camino cada vez más organizado, cada vez más "escolarizado", o es que nuestra reputación de animadores y de campeones del teatro para la juventud ocultaba una insatisfacción de equipo real en un plano artístico? ¿Cuestiones de estatuto (esta forma de subvención precaria, cubriendo solo la mitad de los gastos indispensables, que hace que no seamos un grupo establecido, pero que nos arrastra a la definición de un cuaderno de cargas regionales)? ¿Cuestiones de colaboración con las escuelas, los enlaces culturales y las bases para ello? ¿Cuestiones decisivas sobre el niño, la educación, la estrategia de la acción cultural? Cuestiones más importantes aún sobre las razones de ser y los caminos de creación artística en nuestra sociedad.

Los tres grupos franceses se hallaban también en pleno planteamiento de cuestiones; era la época de los debates sobre la inminente creación, en Francia, de los 6 primeros Centros dramáticos nacionales para la infancia y la juventud (CDNEJ, aún 6 por ahora). Estos centros servirían para ratificar la especialización del teatro para jóvenes, en el momento mismo en que esta se discutía cada vez más. La desde hace tiempo reivindicada oficialización empezaba coja, ya que los presupuestos de estos centros no se podrían igualar a los de los Centros dramáticos en funcionamiento para adultos. Sin embargo ¿qué es lo que había que hacer? ¿Considerarlos como un paso hacia adelante o rehusar el compromiso de una especialización sin contar con los medios necesarios? La cuestión resultaba esencial, hasta contemplada desde Suiza. Aún siendo la censura económica menos evidente en el ámbito del TEJ, sabemos que es aplastante, ya que, en las mentes de la mayoría de la gente, niño significa "tarifa reducida".

Catherine Dasté, por su reputación, se hallaba en el centro de estas discusiones. En la posguerra había sido, en Francia, de las primeras en montar espectáculos para niños dentro de una estructura de descentralización, la Comédie de Saint-Etienne. Había creado con ello su método de un teatro realizado por profesionales adultos, pero partiendo de la invención de los niños, método célebre al que llama "brevetée SGDG", para marcar sus distancias. Lejos de explotarlos hasta la usura, se apartó de esta técnica para realizar otros trabajos, sobre las percepciones y el inconsciente, ais-

lándose así de la imagen que de ella se hacían sus fieles.

Creó una compañía de teatro infantil llamada la Pomme Verte a la que, por afinidad, instaló en los locales de CAC de Sartrouville; esta compañía la convirtió resueltamente en un laboratorio de investigación, ya que el CAC se encargaba de la implantación regional. Dentro mismo de la Pomme Verte, convertida en CDNEJ, suscitó diversas participaciones, procedentes de muchos países y múltiples horizontes artísticos. Admitió a Françoise Pillet para realizar un tipo de trabajo diferente del suyo. Sus preferencias y alternativas la han enfrentado con todas las estrecheces del mundo escolar francés. El año pasado, franqueó decididamente otra etapa, fundando su propia compañía independiente y no especializada, llamada Le Foulon, y dejando que Françoise Pillet la releve en la Pomme Verte.

Henri Degoutin y la Comédie de Lorraine, otro CDNEJ, es el caso de una paciente implantación en la región de Nancy. Como un franco-tirador, apartado de las modas, ha desarrollado con obstinación un trabajo sobre un teatro burlesco de crítica social, dirigido sobre todo a los jóvenes. "Lapanique & Cie.", obra muy característica y espectacular, había sido el éxito popular de la Bienal en curso.

Por el contrario, "Le Bonhomme Rouge", es un "freegroup" (grupo libre) voluntariamente no estructurado. Se dieron a conocer por su trabajo con pandillas de chicos, en un barrio parisino (el espectáculo "Place des Fêtes" intentaba explicar por qué estos chicos habían dejado de ir al colegio). Jean-Gabriel Carasso volvió con nosotros para asistir a la 7ª Bienal de La Chaux-de-Fonds en 1980, con el Théâtre de L'Oprimé y Augusto Boal. La Bonhomme Rouge sigue optando por trabajar como antes (acaba de crear "Calamity Jane" sobre los mitos del Oeste y del feminismo).

No hace falta insistir sobre la enorme cantidad de informaciones ejemplares que presentaban entonces estos tres itinerarios, para nosotros y, sobre todo, para nuestros compañeros regionales. Aquí es donde se define también la necesidad de las Bienales.

La necesidad de hacer que los problemas estructurales avancen, la preocupación por comparar nuestros problemas o asuntos con los de los demás, condujo al TPR a participar en los trabajos de los organismos de coordinación.

Con el que era entonces director del Centro dramático de Lausanne, Charles Apothéloz, fundamos en 1972, la ASTEJ, Asociación Suiza del Teatro para la Infancia y la Juventud. El TPR sigue participando en ella, con algunas ayudas técnicas pero, sobre todo, con el tiempo que le concede a E. Cozona (su responsable del TEJ) para que se haga activamente cargo de la presidencia. Es también a través de nosotros que el Centro suizo de documentación se halla instalado en la Biblioteca de La-Chaux-

de Fonds. Además de todo ello, E. Cazona es la delegada de la ASTEJ en el Comité ejecutivo de la ASSITEJ, la asociación internacional de la primera. Participa en el grupo de trabajo del Centro Suizo del ITI y fue la que redactó el informe de la Comisión A en la conferencia ITI-UNESCO en París, en marzo de 1980 (donde, por primera vez, figura en el teatro mundial un capítulo sobre el TEJ).

## Conclusión

Nunca hemos economizado a costa de experiencias. En el TPR nos hacía falta realizar la del teatro para la juventud, y la hemos llevado lo más lejos posible, en todas las direcciones. Esta sistematización representa, sin duda, nuestra originalidad, esta resuelta experimentación que nos hacía ponerle, poco a poco, un cerco a los límites e insatisfacciones, después de la euforia de los primeros años.

Otros, aparte de nosotros, dentro y fuera de esta región, trabajan en este terreno y tenemos plena consciencia de lo que cada fragmento de nuestro relato puede contener de lugares comunes en este momento: no renegamos, sin embargo de lo que, desde un punto de vista histórico, era necesario. Pero no deseamos emplear la energía del TPR en reproducir los esquemas con el pretexto de que funcionan, o que han encontrado su sitio en las costumbres de la escuela. Nuestra eficacia no consiste en esto.

Somos una compañía dedicada a la creación teatral y a sus riesgos, y lo hemos dicho claramente. Solo siéndolo lo más fuertemente posible y proponiendo un teatro cada vez más convincente es como podemos afirmar que damos impulso verdadero a la animación regional.

Afirmamos también que prestando una ayuda máxima a los profesores y jóvenes en encontrar su propia expresión teatral, cogiéndolos por pequeños grupos, es como logramos hacer que su iniciación avance.

Afirmamos también que no podemos, nosotros solos, hacernos cargo de toda la juventud. Aunque todos tuvieran verdadera necesidad del teatro de nuestros tiempos, la misma necesidad y el mismo teatro no podría adaptarse a todos.

Después de 20 años de trabajo, estamos librando una batalla para obtener un lugar adecuado para su realización, Beau-Site, en La Chaux-de-Fonds. Queremos hacer, de este lugar, un centro de formación y de creación. Para los jóvenes también claro está, con la escuela y extraescolarmente.

Hagamos aquí constar la evolución por la que está pasando el teatro

para la infancia y la juventud, tanto en el TPR como en el mundo entero. Tantos conceptos firmemente aceptados se vuelven de nuevo a replantear para lograr otro lenguaje, otra visión innovadora.

La tradicional noción del "comprender" se discute cada vez más. En el reciente congreso de la ASSITEJ, Gisèle D'Barret, de la Universidad de Montréal, hablaba sobre la teoría de la comunicación y su picaresca: "¿Deben de hablar el mismo lenguaje el emisor y el receptor? No, el saber que el otro es capaz de oír es reductivo. El teatro es como en los encuentros, la coincidencia es rarísima, los desencajes son igual de ricos". ¿Cómo llegar a darse cuenta si un niño ha "comprendido" un espectáculo, siendo el caso que pueda sentirlo sin querer hablar de ello y hasta ocultando un trauma emotivo de lo más profundo bajo una firmísima actitud de rechazo? ¿Cómo llegar a estimar la calidad de una participación (alboroto, silencio, aplausos, fenómenos de grupo tan influenciables, y hasta manipulables)? ¿En nombre de qué accesibilidad, imprecisa para los especialistas en pedagogía, tendría el teatro que sufrir amputación alguna en el campo de sus invenciones?

La noción de "lo bello" dentro de las categorías estéticas, otro de los tradicionales puntos de apreciación del teatro infantil, también ha evolucionado mucho. ¡El "bello lenguaje", los "hermosos decorados" de los edulcorados cuentos de hadas!... Un lenguaje de calidad, unos decorados o, más bien, una puesta en escena que sirva de verdad a los fines del espectáculo, la contribución de todas las técnicas necesarias para lograr un teatro total tanto para jóvenes como para adultos, esto es lo que reivindicamos. Pero no en el mundo unitario del "Al teatro esta noche". La misma escuela ha sabido abrirse a las diferencias.

¿Puede acaso decirse que la educación social a través del teatro, la puesta en crítica de la realidad, la maduración del individuo en la aventura colectiva del teatro, progresiva opción del teatro para la juventud, sigue aún pasando por un solo camino? ¿Basta aún solo con el didactismo realista, la reproducción naturalista del mundo? ¿No puede acaso la forma ser tan subversiva como el contenido? Si nuestro discurso político de personas adultas fuera unitario, ¿le sería acaso más útil al niño que la complejidad artística que desarrolla sus propios instrumentos de crítica?

En último término, ¿podemos acaso decir que el niño se limita aún al "mundo de la infancia"? Reivindicar para el niño un lugar autónomo es algo muy legítimo; es tan difícil que se le conceda en nuestras sociedades paternalistas en las que solo cuentan los años productivos. ¡Pero es una reivindicación que puede resultar de doble filo en el caso de que el mundo de la infancia se convierta en el ghetto de la infancia!. El dibujar en el teatro unas sociedades incompletas en las que solo se evocan las relaciones niños-familia, niños-escuela, niños entre ellos, etc... también resulta reduc-

tor. El niño tiene derecho a la totalidad de las relaciones humanas, con mezcla de todas las edades.

A todos, profesores y animadores, que trabajan con nosotros, en nuestra región, en el ámbito del teatro juvenil, haciéndolo vivir con toda su vitalidad aventurera, con sus fracasos, pero sin rutina y sin infantilismo, dediquémosles este texto del "Théâtre des Jeunes Années" (otro CDNEJ) que recibía en Lyon al congreso de la ASSITEJ:

"PARA DEVOLVERLE AL TEATRO EL DESEO DE SORPRENDER, EL ANHELO POR INCOMODAR, LA PASION POR LO DISTINTO".