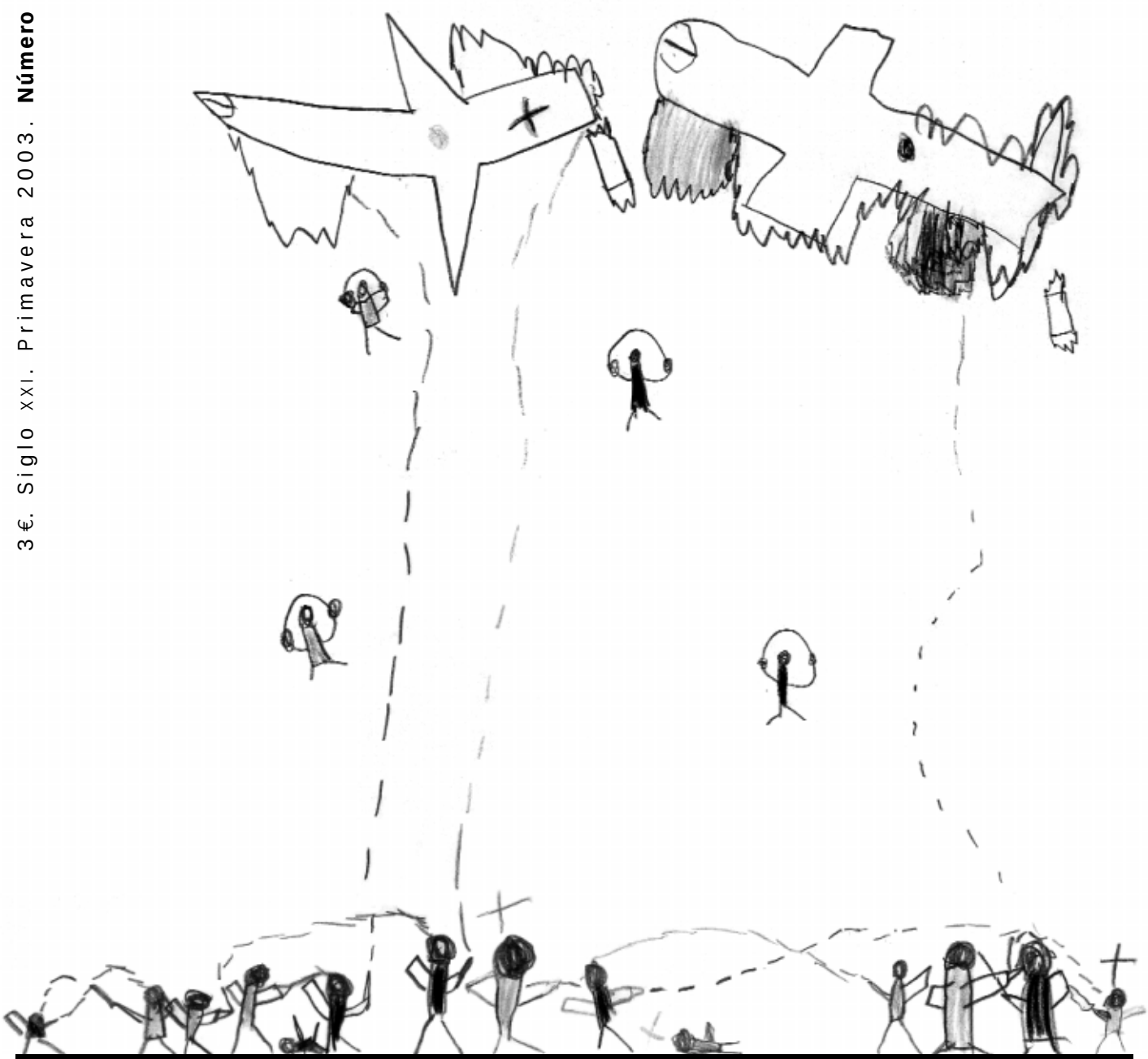
LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)

3 €. Siglo XXI. Primavera 2003. **Número 14**



TEATRO INFANTIL Y JUVENIL

Luis Matilla. Concha de la Casa. Marián Osácar. Carlos Laredo. Lola Lara.

LAS PUERTAS DEL DRAMA

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero Pérez
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal Riera
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez Muñoz
Juan Alfonso Gil Albors
Íñigo Ramírez de Haro
Laila Ripoll Cuetos
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó
Pedro Manuel Víllora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Carles Batlle Jordá
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez
Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro
www.mmptriana.com

IMPRIME
J.A.C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: aat@aat.es
http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la **AAT**

S U M A R I O

3. **Tercera [a escena que empezamos]**
Las reglas del juego
Jesús Campos García

4. Teatro para niños. Reflexiones de un autor
Luis Matilla

10. XXI Festival Internacional de Títeres de Bilbao
Concha de la Casa

14. Por encima de todo teatro
Marián Osácar

16. La mirada exiliada de los niños
Carlos Laredo

24. Comunicar, no enseñar
Lola Lara

27. **Casa de citas o camino de perfección**

28. **Entre autores**
¿Qué teatro deberíamos hacer para niños y jóvenes?
Margarita Sánchez, Ignacio del Moral, Alfredo Gómez Cerdá y Fernando Almena

38. **Cuaderno de bitácora**
Supertot, un vuelo sin turbulencias
Josep María Benet i Jornet

40. **Libro recomendado**
Historia crítica del teatro infantil español de Juan Cervera
Javo Rodríguez

42. **Reseñas**
Viela, Enriqueto y su secreto **de Paloma Pedrero, Ana Rossetti y Margarita Sánchez.** Por Ignacio del Moral
Cigarras y hormigas **de Carlos Álvarez–Nóvoa.** Por Margarita Reiz
El enigma del doctor Mabuso **de Tomás Afán Muñoz.** Por Fernando Almena
Guía de teatro infantil y juvenil **de Julia Butiñá, Berta Muñoz Cáliz y Ana Llorente Javaloyes.** Por Mar Rebollo Calzada

47. **El teatro también se lee**
Carmela del Moral

48. ¡Larga vida al Marqués de Bradomín!
Itziar Pascual

Las ilustraciones incluidas en éste número (excepto la de la página 10) son dibujos realizados, durante sus juegos, por el niño José Emilio Pizarro Rey de seis años de edad.

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE TEATRO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN Y COMUNICACIÓN CULTURAL

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE LAS ARTES
Dirección General de Promoción Cultural

Centro Español de Derechos Reprográficos

LAS REGLAS DEL JUEGO

Jesús Campos García

Jugar, nunca mejor dicho. El componente lúdico de toda creación artística alcanza en el teatro para niños y jóvenes su sentido más pleno. El teatro siempre es divertido, pues nos divierte de nuestra realidad, nos sustrae de nuestros argumentos y nos vierte en los argumentos de la ficción. Otra cuestión, ya, es saber qué es lo que nos divierte, en qué consiste la propuesta de juego o cómo se entra al juego con según qué propuestas. ¿Quién no se recuerda a sí mismo negándose a jugar?

Jugar es, ante todo, una convención. Jugamos siempre a partir de unas reglas del juego, y aún en el caso de que el juego consista en negar esas reglas, el referente de las reglas que se niegan es condición obligada para poder negarlas. De hecho, toda actividad social, por principio, es convencional, pues la convención es eso, un pacto para la convivencia, y si convenimos formas de relación para poder entendernos en la realidad, cuánto más necesario convenir los signos de la ficción.

En la más primaria de las comunicaciones, la locomotriz, los caminos se hacen a base de andarlos; ese es el origen de cualquier vereda. Porque no hablo de reglas impuestas, sino de reglas transitadas. Ir y venir por el campo abierto acaba por trazar el camino, y es así como, a resultas de innumerables voluntades, se establece la voluntad de la tradición.

De ahí que jugar con niños sea tan delicado. El bagaje de los que hacemos la propuesta frente a la inexperiencia de los neófitos nos otorga tal posición de fuerza que el mal uso o abuso de esas reglas, insisto naturales, pueden desnaturalizar el juego y convertirlo en un ejercicio de adoctrinamiento o banalización.

Cuando jugamos con niños o con jóvenes, cuando hacemos teatro para ellos, no solo les divertimos de la que es su realidad, sino que les iniciamos en los hábitos de la diversión. Más que nunca, es aquí necesaria la pregunta ¿teatro, para qué?, ¿teatro para asumir la realidad o teatro para evadirnos de la realidad? O lo que es lo mismo, ¿salir de nosotros para enfrentarnos a lo que somos o salir de nosotros para darnos la espalda? ¿Utilizar la ficción como herramienta de conocimiento o como argucia para el autoengaño?

En la historia del teatro infantil y juvenil, no así en la narrativa, escasean los monumentos universales, referentes incuestionables de textos que hayan enfrentado al niño a su realidad. Un criterio proteccionista y timorato se impuso a propuestas más perturbadoras. Y la convención, o mejor, lo convencional, dejó de ser camino para convertirse en principio inamovible. Nada que ver con la comunicación.

No perturbar fue, durante los casi cien años en los que se fraguó nuestro teatro infantil y juvenil, el precepto obligado (meterse en honduras fue siempre impedimento para viabilizar cualquier tipo de proyecto, no digamos ya si se dirigía a edades tempranas), y hasta las versiones escénicas de los cuentos tradicionales, no exentos de crudeza, fueron edulcoradas para no escandalizar a los «bienpensantes». Hubo excepciones que confirman lo dicho, mas las propuestas de Valle, Lorca u otros igualmente transgresores, fueron silenciadas en aras de la «corrección».

Por fortuna —no podría ser de otro modo—, se va abriendo camino un nuevo teatro para niños y jóvenes cuyo compromiso con la realidad está por encima de cualquier otra consideración. Sigue existiendo, sí, un teatro ñoño o fantasioso, igual que existe un teatro de evasión para adultos, y con igual motivo que se fomenta (fuertemente subvencionada, no conviene olvidarlo) una cultura de parques de atracciones. El interés de quienes quieren situarnos de espaldas a la realidad no va a resolverse de inmediato. Pero es bueno saber que ya hay otras opciones, y no me refiero a contenidos, sino a modos de relación, que el teatro no es aula para impartir doctrina, y si alguna enseñanza cabe en su ejercicio, es la de aprender las reglas del juego, para que cada cual lo juegue a su aire. ■

TEATRO PARA NIÑOS

REFLEXIONES DE UN AUTOR

[Luis Matilla]

El mismo año que escribí la primera obra dramática para adultos, me planteé un texto dirigido al público infantil que más tarde se estrenaría en el Teatro Español de Madrid. Mi aproximación a los espectadores de las primeras edades no es por tanto un hecho casual u oportunista, sino que responde a la convicción sobre la necesidad de ofrecer a los niños y a las niñas hechos escénicos adecuados a sus intereses y niveles de comprensión, elaborados con el máximo de rigor.

Quiero advertir, antes de entrar en materia, que las reflexiones contenidas en este artículo son absolutamente subjetivas, ya que responden a las vivencias que fui acumulando durante los más de treinta años que llevo escribiendo piezas teatrales para el público infantil. No desearía que mis opiniones se interpretaran como una crítica a los «otros», sino como la mera exposición de fallos y errores que yo mismo he podido cometer a lo largo de mi trayectoria. El hecho de recurrir en algunas ocasiones al plural para definir ciertas carencias, tan solo pretende recoger las opiniones coincidentes que he recibido de compañeros y compañeras con larga experiencia en el sector.

Coincido con Sastre en que «la puerilidad es el peor enemigo del teatro para niños».

Nos encontramos en unos momentos esperanzadores en los que junto al nivel alcanzado por ciertos grupos y compañías españolas, vemos la incorporación de autores de larga trayectoria a la dramaturgia dirigida a las primeras edades. Este es el caso de Ignacio del Moral, Alfonso Zurro, Jesús Campos, o de escritores procedentes de la narrativa infantil como Fernando Almena. Tampoco podemos olvidar nombres como los de Jorge Díaz, Lauro Olmo, Pilar Enciso, Alonso de Santos, Alberto Miralles, Eduardo Zamanillo, Josep María Benet i Jornet y Alfonso Sastre, entre otros. También debemos mencionar a alguno de los autores que dirigen su producción teatral exclusivamente al público infantil; entre ellos se encuentran Miguel Pacheco, Alfredo Gómez Cerdá o José Cañas.

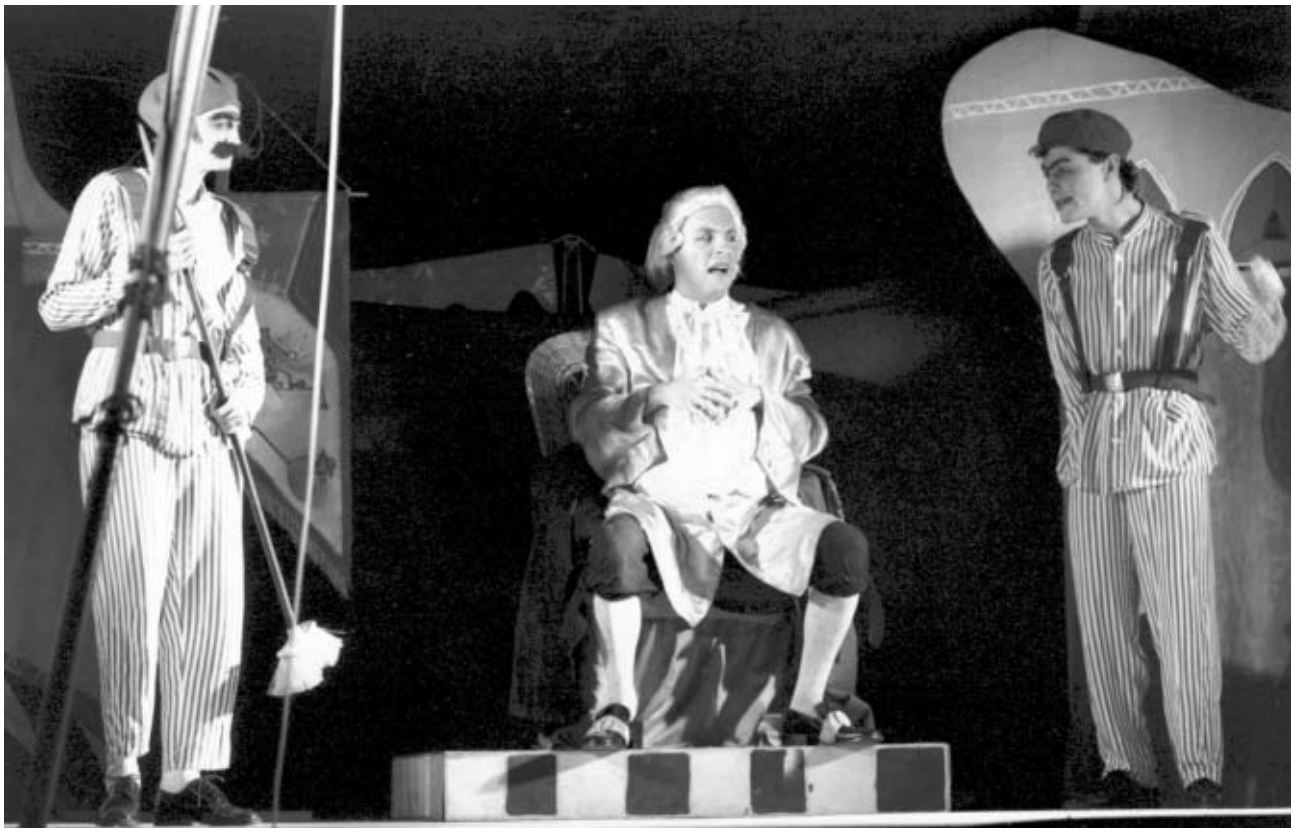
En el desolador panorama de discusión y debate sobre las relaciones que deberían

existir entre creatividad y teatro para niños, han aparecido en los últimos meses una serie de artículos de Alfonso Sastre publicados en la revista del País Vasco Artez. En ellos nuestro compañero cuestiona algunos aspectos indudablemente controvertibles tales como la utilización del término de «teatro infantil» para definir el hecho escénico teatral que los adultos creamos para los niños, ya que esa denominación, según él, debería delimitar las actividades de expresión dramática que realizan los propios niños. Coincido en esta apreciación y también con su afirmación de que «la puerilidad es el peor enemigo del teatro para niños, partiendo del supuesto de que los niños no son pequeños adultos, o adultos en ciernes y que merecen un trato de tú a tú». Otra de las coincidencias que comparto plenamente con Sastre, son sus dudas sobre la existencia de un llamado teatro juvenil del que todos hablan pero nadie es capaz de definir de una forma convincente.

Especificidad del teatro para niños

¿Hasta que edad debe justificarse la existencia de un teatro específicamente dirigido a los niños? Durante años este ha sido el tema debate en numerosos encuentros y festivales celebrados en países de nuestro entorno. La controversia se ha mantenido hasta nuestros días girando alrededor de dos posiciones aparentemente irreconciliables: la de aquellos profesionales que consideraban restrictivo cualquier intento de imponer al niño un lenguaje escénico peculiar, y la de aquellos otros que incluso conciben el teatro juvenil como un hecho con características propias. En toda esta polémica existen numerosas razones ocultas que en ocasiones han llegado a dificultar el debate equilibrado entre las diferentes posturas. Una de ellas es la baja estima y consideración de las gentes del «gran» teatro hacia los profesionales que realizan su labor al público infantil. Otra no menos significativa se refiere al aprovechamiento oportunista de ciertos profesionales, que al poder acceder a las ayudas que en otros países se concede al teatro para jóvenes, utilizan esas subvenciones específicas no pensando tanto en los jóvenes, como en el teatro que a ellos les gustaría hacer para adultos. En muchas de estas producciones no es posible distinguir características que justifique la denominación de juvenil ni en la temática, ni en las estéticas utilizadas.

Desde mi punto de vista no existe un teatro juvenil, sino espectáculos con problemática juvenil a los que deberían asistir los adultos.



Escena de *La gran muralla* de Ignacio del Moral.

Foto: CDT.

Foto: CDT.

Escena de *La espada de un solo deseo* de Luis Matilla.

Desde mi punto de vista no existe un teatro juvenil, sino espectáculos con problemática juvenil a los que deberían asistir los adultos, siempre que se trate de montajes rigurosos en los que se presenten algunos de los singulares conflictos a los que se enfrentan actualmente los adolescentes. Rara vez se ofrecen en nuestro país espectáculos comprometidos con el mundo de los jóvenes ni con las problemáticas que a ellos les afectan, por lo tanto me parece impropio hablar de un teatro juvenil a no ser que nos refiramos a las funciones que los teatros oficiales, abren a los colegios e institutos cuando la taquilla empieza a flojear.

La única franja de edad en la que pueden encontrarse características peculiares que justifiquen plenamente la concepción de un teatro específico, es la comprendida entre los 0 y los 12 años.

A partir de esa frontera al niño se le debe situar ante el repertorio dramático universal, siempre que los lenguajes escénicos empleados para su puesta en escena resulten transparentes y los contenidos de los mismos asequibles para los espectadores de esta etapa.

Sólo aquellos que no han contemplado los magníficos montajes que actualmente se están realizando en numerosos países de nuestro entorno, pueden negar la especificidad de un teatro dirigido a las primeras edades. En algunos festivales de los que se celebran fuera de nuestras fronteras, hemos asistido a espectáculos de un alto nivel artístico en los que incluso se han presentado ante los niños de preescolar (educación infantil) sorprendentes ceremonias dirigidas a los sentidos. El mayor mérito de estas producciones radica en sus altísimos niveles de sensibilidad, la calidad profesional de los intérpretes y la adecuación a los niveles de percepción de los más pequeños. Creo que todos los que presenciamos *Rond et Rond* de la compañía francesa Lulubelle (un espectáculo pensado para niños menores de tres años y madres embarazadas) recordaremos profundamente aquel espléndido espectáculo. Tan sólo veinte minutos de representación en el que una actriz, acompañada de la música en directo de una violonchelista, iba presentando a los niños una serie de pequeños objetos plenos de significación mágica con los que los pequeños interactuaban con una naturalidad prodigiosa. En absoluto se trataba de una simple propuesta de juegos, sino de algo mucho más ambicioso como es la comunicación del espectador con el espacio escénico a través de los sutiles mecanismos de identificación que le ofrece al niño su exuberante mundo simbólico.

¿Nos falta conocimiento del niño, o nos sobran recuerdos de nuestra deformada visión de los niños que nosotros fuimos un día?

Cuando contemplamos espectáculos para niños a partir de cuatro años en el que los protagonistas surgen del universo plástico de Magritte o de Calder, los adultos nos sorprendemos de que los pequeños puedan quedar fascinados ante una tan rica y al mismo tiempo compleja iconografía. Sin darnos cuenta hemos dejado de valorar suficientemente el hecho de que al mostrar nuestra extrañeza sin duda no hemos valorado suficientemente el hecho de que el niño sueña (nosotros casi hemos perdido esa potencialidad) y al hacerlo genera visiones oníricas y abstractas, las cuales pueden llegar a coincidir con ciertas formas concebidas por los creadores surrealistas. Posiblemente en algunas de nuestras creaciones estamos dando a los espectadores mucho menos de lo que estos pueden llegar a comprender. ¿Nos falta conocimiento del niño, o nos sobran recuerdos de nuestra deformada visión de los niños que nosotros fuimos un día?

Lenguajes y temáticas contemporáneas

¿Dónde se encuentra ese niño incontaminado al que algunos intentan introducir en un ilusorio fanal de cristal en el que sólo reina la mojigatería y el paternalismo? Nuestros pequeños están entrando a saco en contenidos audiovisuales que hace unos años tan solo eran frecuentados por los adultos. A través de las pantallas, del televisor, del ordenador e incluso del teléfono móvil contemplan lo que ocurre en el mundo y se empapan de las pasiones adultas, de las vulgares diatribas de los políticos y de las horribles guerras que impone el Imperio a nuestros gobernantes cómplices. Nuestros «tiernos» niños asimilan, más de lo que los adultos podemos imaginar. Ellos, al igual que sus mayores, acceden a los múltiples conflictos latentes en la sociedad actual y que en muchas ocasiones les atañen de un modo directo: la separación de los padres, la intolerancia. la miseria, el autoritarismo, la destrucción del medio ambiente, los conflictos bélicos, el hambre, las drogas, la incidencia en los adolescentes de la anorexia y la bulimia. Sobre este último tema tan sólo recuerdo haber visto en las últimas temporadas un espectáculo en el que se abordaba una problemática tan actual y oportuna. Me estoy refiriendo a la obra *Cuarto menguante* de la autora Julia García Verdugo.

Nuestro compromiso como autores es la de ofrecer una visión alternativa del mundo que reciben a través de los medios de comunicación mediante una elaboración poética e imaginativa de los mismos que les permita enriquecer y neutralizar las visiones tantas veces descontextualizadas e incluso sesgadas por intereses inconfesables. Si hace algunos momentos apuntaba la importancia de los temas imaginarios relacionados con el mundo estético del surrealismo, ahora me quiero referir a la realidad más próxima que no suele abordarse con demasiada frecuencia en la producción dramática dirigida al público infantil. En absoluto pretendo sugerir que se introduzca al niño en las temáticas actuales con tratamientos que puedan producir en ellos angustia o desasosiego, sino muy al contrario, descubriéndole caminos creativos y divergentes que le brinden nuevos puntos de vista desde los que contemplar nuestra sociedad. Obviamente en estos tratamientos renovadores han de tener cabida los distanciamientos imaginativos, las ambientaciones insólitas, los lenguajes no convencionales e incluso las elaboraciones sobre lo aparente.

¿Por qué no brindar a los jóvenes espectadores que llegan a nuestros teatros la posibilidad de introducirse en las grandes corrientes artísticas actuales? El niño que se siente atraído por las formas renovadoras que se le ofrecen desde el teatro o la narrativa, inicia un brillante camino de sensibilización hacia nuevas formas de expresión. Al contemplar la magnífica labor que ha venido realizando el «Teatro de la Luna» en el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, constatamos como la iniciación al universo no figurativo puede plantearse desde las propias obras artísticas originales, pero también mediante la reinterpretación de las mismas sirviéndonos de otros lenguajes expresivos.

La incorporación de los grandes movimientos plásticos no sólo debería estar presente en las escenografías, los vestuarios y las ambientaciones, sino también en los tratamientos dramáticos y las concepciones de puesta en escena.

A través de las pantallas, del televisor, del ordenador e incluso del teléfono móvil contemplan lo que ocurre en el mundo y se empapan de las pasiones adultas. Nuestros «tiernos» niños asimilan, más de lo que los adultos podemos imaginar.

Resulta más seguro y rentable no correr riesgos, que afrontar las correspondientes incertidumbres que toda realización original supone.

En ocasiones resulta penoso contemplar la pobreza plástica de algunos espectáculos dirigidos al público infantil. Soy consciente de los presupuestos reducidos con los que se cuenta en este sector, sin embargo, contando con los medios de los que han dispuesto ciertos montajes se podrían haber logrado mejores resultados, siempre que sus creadores hubieran volcado en ellos mayores niveles de originalidad.

En España poseemos magníficos ilustradores de literatura infantil, que raramente son requeridos para asumir el diseño escenográfico de montajes concebidos para los espectadores infantiles. Es posible que a los problemas económicos se una cierta endogamia que termina haciendo a los grupos excesivamente dependientes de sus propios medios. Siempre he considerado que los colectivos que dirigen su trabajo a los públicos más jóvenes, deberían abrirse para dar cabida a jóvenes artistas plásticos, educadores sensibles, escritores verdaderamente interesados en el mundo de la infancia, así como actores y directores, capaces de realizar una labor de intercambio de sus mutuas destrezas y conocimientos.

Durante los últimos años hemos contemplado notables espectáculos de danza dirigidos al público infantil que han acaparado premios en los más importantes festivales de la especialidad. ¿Quiere decir esto que los profesionales del baile son mejores a los del teatro? En absoluto, simplemente pienso que han arriesgado más, que han ofrecido a los espectadores mayores búsquedas y más sólidos encuentros. *Romanzo d´ínfanzia,* montaje presentado en la «Bienal de Jóvenes Públicos» de Lyon de 1999 y posteriormente en «Teatralia» de Madrid, supuso un hito en la fusión imaginativa del lenguaje de la danza y la narración dramática no verbal. Interpretes de una elevada calidad se ofrecían a los niños con el mismo rigor y perfección interpretativa que la empleada es sus puestas en escena para el público adulto. Creo que es en este punto donde radicó el éxito del espectáculo y la sintonía que logró, no solo entre los niños sino también entre los mayores, los cuales se felicitaron de haber acompañado a sus hijos a la representación. El teatro para niños se convertía así en un hecho artístico para todos, objetivo al que debería aspirar cualquier producción escénica que pretenda la conquista de nuevos públicos.

En el actual panorama del teatro para niños nos encontramos con dos circunstancias que merman considerablemente las posibilidades de indagación y de asunción de riesgos en las producciones dirigidas a este público específico. En primer lugar la copia mimética de montajes ya estrenados en otros países, de los que los «calcógrafos» nacionales se afanan en repetir el mismo diseño del espectáculo que alcanzó en éxito comercial en otros países. Desgraciadamente la estrategia no sólo es empleada por las grandes multinacionales del entretenimiento, sino también por grupos que prefieren reproducir milimétricamente cualquier montaje comprado a crear un nuevo diseño a partir del texto original. Al parecer resulta más seguro y rentable no correr riesgos, a afrontar las correspondientes incertidumbres que toda realización original supone, no importa que en el camino hayamos perdido todo vestigio de creatividad y de búsqueda. El otro hecho digno de mención se refiere a las versiones reduccionistas de los cuentos clásicos que, en ocasiones, son servidos a los espectadores con mutilaciones y recreaciones, que los alejan aun más de las versiones primigenias, suficientemente manipuladas a lo largo de la historia. Se convoca al público en nombre de los grandes personajes populares en la creencia de que los papás, al recordar sus dulces sueños infantiles van a arrastrar a sus hijos a los teatros en los que se programan estas funciones. Sin embargo, en la mayoría de los casos, no encontrarán ni versiones renovadoras y originales de los temas clásicos, ni tampoco montajes con tratamientos rigurosos que permitan enriquecer las potentes imágenes mentales que las narraciones literarias crearon en su imaginación.

Sin afrontar riesgos, sin buscar nuevas formas de comunicarnos con el público infantil, sin romper con fórmulas renovadoras las dependencias de que nos impone las leyes del mercado, lo único que conseguiremos será vernos salpicados e incluso devorados por la aplastante lógica de las cadenas de televisión para las cuales la audiencia justifica los medios empleados para conseguirla.

A modo de epílogo

Me hubiera gustado abordar otros temas relacionados con la incorporación del autor a los equipos artísticos dedicados al teatro para niños. También a su función como creador y coordinador de un posible trabajo de cohesión dramatúrgica en trabajos de creación colectiva. Sin embargo no quisiera desbordar el espacio que tan amablemente me ha concedido la **Asociación de Autores de Teatro** para exponer algunas de mis ideas con respecto al teatro para niños.

A modo de resumen voy a intentar sintetizar los objetivos que de algún modo me parecen relevantes para aquellos autores que deseamos colaborar de un modo más efectivo en la potenciación del teatro, que dirigido al público infantil se está llevando a cabo en las diferentes comunidades y nacionalidades históricas del Estado español.

— Elevar el nivel de las propuestas dramáticas.
— Colaborar con aquellos grupos y compañías que ofrezcan un mayor nivel de exigencia artística, así como trabajos de indagación y análisis de nuevas formas expresivas.
— Incorporar los lenguajes contemporáneos a los textos teatrales dirigidos al público infantil.
— Abrir las temáticas de las obras a los conflictos actuales que ya forman parte del mundo social y sentimental del niño.
— Evitar el paternalismo y los contenidos normativos que convierten algunas representaciones teatrales en meros instrumentos de adoctrinamiento.
— Ser conscientes de que el niño puede comprender, disfrutar y valorar contenidos más complejos y comprometidos de los que frecuentemente se le ofrecen en los escenarios.
— Dotar a las obras dramáticas para niños de unos niveles de calidad que en alguno de sus aspectos puedan interesar también a los adultos que acompañan a sus hijos a las representaciones.

En definitiva se trataría de unir las fuerzas de todos los que estamos interesados en servir a este concreto sector de público, con objeto de ampliar un proceso de debate y reflexión, que ha de conducirnos al apasionante y ambicioso objetivo por el que están luchando la mayoría de los profesionales de nuestro sector teatral: la formación de espectadores selectivos, críticos y creativos. ■

Sin buscar nuevas formas de comunicarnos con el público infantil, lo único que conseguiremos será vernos salpicados e incluso devorados por la aplastante lógica de las cadenas de televisión.

Foto: CDT.

Escena de *La edad de los prodigios* de Alberto Miralles.

XXI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE BILBAO

Los títeres y la sociedad actual

[Concha De la Casa]

Desde que en 1980 el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao inicia la propuesta de llevar a cabo el «Festival Internacional de Títeres de Bilbao», lo hace con la conciencia e intención de presentar el arte del teatro de títeres a una sociedad sin referencia de tradición de este género teatral. En unos inicios con escasas compañías estables y muchos colectivos que realizaban representaciones puntuales en un periodo concreto de actividad teatral pero sin una producción continuada.

Para nosotros ha sido y es muy importante la promoción y difusión de este arte por su valor educacional y transmisor de valores hacia los diferentes grupos sociales. Para ello y desde el principio se presentan espectáculos y actividades que reflejen los valores referidos.

Los hacedores de este arte milenario —con características especiales según países y regiones—, han realizado grandes propuestas teatrales y hemos apreciado un gran avance en el conocimiento de las diferentes técnicas de manipulación especialmente elaboradas de cada país: sombras y *bunraku* de los países asiáticos, títeres de guante y nuevas tendencias en Latinoamérica y Europa, teatro litúrgico y de rituales en África. Estas tradiciones se han mantenido en las diferentes regiones de creación y, podemos afirmar, que la investigación y formación de los profesionales ha derivado en la aparición de nuevas tendencias acordes a los tiempos que vivimos sin olvidar la necesaria tradición.

El «Festival Internacional de Títeres de Bilbao» sigue en su empeño de ser referente activo de la tradición —sin olvidar a los grandes maestros de este arte— y, presentar al mismo tiempo las nuevas tendencias; todo ello elaborando la programación partiendo desde una temática concreta y teniendo en cuenta el público al que nos dirigimos.

Los principales objetivos para la organización del festival fueron los que a continuación se indican:

— Elevar el universo de la marioneta al lugar que le corresponde dentro de las artes escénicas en particular, y, de la cultura, en general.
— Difundir y presentar los últimos trabajos y tendencias de compañías nacionales e internacionales en Bilbao.
— Facilitar el encuentro de profesionales del teatro de muñecos con nuestros creadores.
— Acercar el teatro de muñecos al gran público y colectivos de acción social a través de exposiciones, publicaciones y encuentros de trabajo.
— Potenciar el teatro como herramienta de unión en una sociedad cambiante e individualista.
— Acercar y contrastar diferentes culturas y formas de trabajo en el teatro de marionetas.

Como claramente se puede apreciar, éstos, vienen a reforzar el carácter internacional del evento. Creemos importantísimo que el facilitar el encuentro de profesionales del teatro de muñecos con nuestros profesionales, debe concretarse con la presencia de compañías y personalidades de las más diversas realidades sociales y culturales. Como ocurre en casi todos los ámbitos de la vida, cuanto más general y amplia es la presencia de elementos para contrastar, comparar y posteriormente realizar una

evaluación, mejores son los resultados y carácter que la actividad realizada obtiene —en este caso el «XXI Festival Internacional de Títeres de Bilbao»—.De este modo, todas las actividades celebradas durante el «XXI Festival Internacional de Títeres de Bilbao» fueron enfocadas y organizadas desde la temática escogida para la celebración del mismo: *Los títeres y la sociedad actual*. Esto a su vez, enmarcado en lo que es el objetivo principal y fundamental que engloba todos los actos diseñados por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao que es el de «promocionar el teatro de títeres a todos los niveles y compilar materiales para la documentación y posterior difusión de los trabajos realizados en todo el mundo por y para el teatro de títeres».

A partir de este enunciado se organizan y realizan las actividades previstas para la ejecución del proyecto.

En referencia a las actuaciones diremos que en total asistieron 20 compañías nacionales e internacionales que presentaron un total de 24 montajes diferentes y realizaron un total de 39 funciones.

Las obras se presentaron en tres escenarios diferentes dependiendo de la edad a la que estaban dirigidas y su temática y técnica de manipulación. Así, el Teatro Arriaga acogió cuatro espectáculos con diferentes formatos dirigidos a un público familiar; El musical *Cats* de la compañía Prague Marionette Company (República Checa). Un espectáculo sin texto con la técnica de teatro negro. Actores que bailan, cantan y manipulan.Títeres de todos los tamaños y diferentes técnicas de manipulación. La Compañía Jordi Bertran (Cataluña) nos presentó su particular versión «con grifos» del clásico *El Avaro*. Ingenio, sátira y una novedosa dramaturgia para presentar un clásico que nos hace recordar y reflexionar sobre algo tan social como es el egoísmo y el compartir. La compañía Ultramarinos de Lucas (Castilla–La Mancha) presentó *Juul: ¿Qué te ha pasado?* Una arriesgada puesta en escena que nos habla de la integración social infantil y las dificultades y problemas de los niños y niñas en la actualidad. El Festival se clausuró con el homenaje a la compañía Kukubiltxo (Euskadi). Nos presentaron su último montaje *Ekidazu* en el que nos plantean el problema de la pérdida de las costumbres de cada pueblo por causa de la economía despiadada. Al final, la música y la unión de la gente hacen que las cosas vuelvan a su sitio.

En la Sala Bilbo–Rock presentamos las propuestas para público adolescente y adulto. Espectáculos de objetos–títeres–actores donde el actor tiene una presencia siempre justificada en escena y es el hilo conductor de la dramaturgia. Cabe destacar los trabajos de Zur Teatro (Chile) *La República del*

Para nosotros ha sido y es muy importante la promoción y difusión de este arte por su valor educacional y transmisor de valores hacia los diferentes grupos sociales.

Foto: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

Representación de Laura Kibel (Italia).

Foto: Centro de Documentación de Titeres de Bilbao.

Escena de *La república del caballo muerto*. Compañía Zur Teatro. (Chile).

Caballo Muerto; un monólogo escrito por el argentino Roberto Espina que nos revela qué se entiende por ser o no ser en la República que nos plantean. Una puesta en escena en que se integran los papeles de titiritero, actor y *clown*. Las escenas son hiladas por los monólogos de un personaje central que cuenta las aventuras y desventuras de los habitantes de una particular República. Crítica social y humor al más puro estilo titeresco. Desde Andalucía La Gotera de la Azotea nos ofreció una *Farsa Tresconcertante*. Una historia triangular con un fin circular, mecánico y musical. Una verdad nueva es el resultado de tres mentiras, este es el axioma principal de una historia de enredo. Libertablas (Argentina) nos presentó *Shakespeare´s Will–Testamento*. La obra recorre en un ritmo suave, profundo y sincero, el testamento inédito del universo Shakesperiano. Personajes que aparecen en lo cotidiano de nuestras vidas y que nos presentan en una mezcla de actores y títeres. Shakespeare en teatro de marionetas, una apuesta difícil y atractiva. Como último montaje queremos destacar el de la compañía Taun Taun (Euskadi) que presentó *Kont Arte*. El complejo universo de Joan Brossa teatralizado de manera genial y singular. Sombras chinescas, marionetas, actores en escena, una excelente banda musical y un delicado trabajo de iluminación para recrearnos con el mundo de las sensaciones y el culto al Ser.

En la Sala El Carmen se presentaron montajes para público escolar y familiar. Espectáculos en los que el teatro de muñecos tradicional hace las delicias de los más pequeños y sorprende gratamente a los adultos. Cabe destacar el espectáculo *A, E, I, O, U* de la compañía Deabru Beltzak (Euskadi). Un espectáculo para niños y niñas en el que aprenden las vocales jugando y cantando con ellas. Historias tiernas con las que se familiarizan con las vocales de una manera visual y, sobre todo, muy teatral. Desde Bayonne Gortari Txotxongiloak nos presentaron *Herrialde Urdina*. Un espectáculo que nos muestra el camino de un personaje que anda detrás de un viejo sueño. Desde la localidad griega de Kilkis, Kilkis Puppet Company nos acerca *Gulliver: sin frío en los ojos*. Un clásico llevado al escenario utilizando sombras, *bunraku*, gigantes y títeres mimados. La historia del viajero más conocido que se encuentra con amigos y enemigos de todo tipo que salen de la pantalla de sombras. Por último destacar a los húngaros Ciroka Bábszinház que presentaron *Ofelia*. La historia de una apuntadora de teatro que se encuentra con una sombra sin dueño con la que comienza a vivir. Nuevas sombras irán conformando una increíble historia que acabará en el Teatro de los Ángeles.

Junto a las actuaciones, presentamos un completo programa de actividades paralelas entre las que destacamos exposiciones «Kukubiltxo: 25 años de historia en Euskal Herria». Un trabajo realizado en coordinación entre la propia Compañía y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao que presentó muñecos de todas las técnicas y formatos, diseños de escenografía, escenografías, vestuario, paneles informativos, etc. Homenajes como los realizados a la octogenaria titiritera Argentina Sarah Bianchi referente internacional del teatro de muñecos y, sobre todo, referente humano de dedicación y entrega por y para los títeres. Conferencias dirigidas principalmente a docentes y educadores que sigue con la filosofía de fomentar el uso del títere en la enseñanza como herramienta educativa. Talleres como el que la Italiana Laura Kibel realizó de «Muñecos de goma espuma» con diseño de patrones, marcado, corte, pegado, secado y colaboración. Presentación de publicaciones como *Kukubiltxo: 25 años*

Junto al programa de actuaciones, presentamos un completo programa de actividades paralelas.

Foto: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

Escena de *Ofelia.* Compañía Ciroka Bábszinház. (Hungría).

de historia en Euskal Herria que es una más dentro de la labor de difusión y rescate histórico del teatro de títeres que el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao viene realizando desde su creación y cuyo esfuerzo se ve reflejado en las más de 30 publicaciones ya editadas.

Tras conocer las diferentes actividades realizadas queremos señalar que el «XXI Festival Internacional de Títeres de Bilbao», en su intento de realizar un análisis lo más amplio posible del teatro de títeres como forma teatral y su relación con la sociedad actual, además de las compañías participantes e invitadas para las actividades paralelas, contó con la asistencia de 8 titiriteros becados de Latinoamérica para participar en todos los actos del Festival durante su estancia en Bilbao. Además, contamos con la asistencia de numerosas personalidades nacionales e internacionales de distintas ramas artísticas.

Los resultados obtenidos están en directa relación con los objetivos establecidos en la génesis del proyecto y que vienen refrendados por el hecho de que más de 20.000 personas han asistido a las diferentes actividades organizadas durante el transcurso del «XXI Festival Internacional de Títeres de Bilbao».

Consideramos que debe existir un equilibrio importante entre objetivos planteados, contenido de los mismos, actividades realizadas y resultados obtenidos y creemos que se realizó un programa de actividades propicio para que se hayan dado todos los elementos necesarios para la consecución de los objetivos. Pese a todo, consideramos que el trabajo por y para el teatro de títeres es el conjunto de las actividades que durante todo el año se realizan en todo el mundo y todavía queda mucho por hacer para que se consiga el reconocimiento popular e institucional que esta forma teatral milenaria merece. Por otra parte, consideramos que la labor del títere como herramienta social es de gran poder y desde este Centro de Documentación, manifestamos nuestro interés y compromiso en seguir utilizándola como tal y propagando su difusión a todos los niveles.

Por último, en lo referente al encuentro entre profesionales y «gente de a pie», manifestamos que el Festival continúa siendo punto locomotor del engranaje de nuevas colaboraciones y proyectos entre organismos y entidades de diferentes características —siempre bajo el denominador común de la cultura—, lo que nos enorgullece. Estamos también seguros que serán muchas las personas que pasarán por el Centro de Documentación de Títeres en busca de informaciones; todo esto refuerza el axioma principal —que lo seguirá siendo— en cualquiera de las actividades que se realicen por y para el teatro de títeres.

Elevar el universo de la marioneta al lugar que le corresponde dentro de las artes escénicas en particular, y, de la cultura, en general. ■

Consideramos que la labor del títere como herramienta social es de gran poder y desde este Centro de Documentación, manifestamos nuestro interés y compromiso en seguir utilizándola como tal y propagando su difusión a todos los niveles.

POR ENCIMA DE TODO TEATRO

[Marián Osácar Gallego]

Directora de programas de producción y difusión artística de la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón. Coordinadora de FETEN (Feria europea de teatro para niños y niñas).

El teatro pensado y creado para los niños y niñas es sobre y por encima de todo teatro. El ponerle apellido no es tanto por segmentar un arte en función de una franja de edad, sino por distinguirlo en el momento de la concepción y creación de la propuesta. El verdadero teatro para niños y niñas es teatro para todos, puede y debe llegar a todos. El resto de los aspectos formales (inversión económica, profesionalidad de sus actores y creadores, infraestructuras y espacios) deben de afrontarse con el mismo rigor teniendo en cuenta solamente los criterios específicos de cada puesta en escena.

La creación es un acto, no un producto, y el momento de la concepción y creación de una propuesta de teatro para niños y niñas es cuando se debe tener muy en cuenta a quién va dirigido el trabajo y qué objetivos pretende. Se debe partir de la premisa de que no existen códigos concertados y asumidos como pasa con el espectador adulto, que se sitúa con una mirada cargada de juicios previos que le inclinan a un lado o a otro para valorar la propuesta que se le ofrece. El niño suele sobre todo en sus primeras etapas dejarse llevar, hasta donde la magia que tú proyectes le sirva, cuando eso deja de pasar él deja de interesarse y reclama lógicamente otro punto de atracción (el niño de al lado, el color de las butacas o el ruido que viene de atrás de la sala). El reto esta ahí: en ser capaces de llenarles de magia. Yo sigo creyendo que el espíritu artesanal del teatro se debe mantener como uno de sus soportes elementales, y me refiero a ese espíritu que busca en la raíz del teatro, en los elementos básicos y esenciales desnudos de todo artificio donde la esencialidad y el minimalismo, en el mejor sentido o aceptación del término marca las directrices. Una vez que la creación parte de estas premisas bienvenidos sean todos los elementos que sirvan para fomentar y facilitar la expresión y comunicación teatral y su carácter lúdico.

Hace 25 o 30 años no existía el teatro para niños y niñas como tal, solamente algunas técnicas como los títeres o las marionetas podían considerarse como alternativas para ir con los niños.

Hasta llegar a este punto donde nos encontramos actualmente, en donde el teatro para niños y niñas comparte el epígrafe de bien cultural y donde asociaciones de teatro infantil como ASSITEJ España o Te-veo, participan activamente en la elaboración de los borradores del Plan General

de Teatro, hemos recorrido un largo camino. Desde los años 70 y 80 en los que aparecen compañías profesionales específicas, y empiezan a desarrollarse programaciones dirigidas a los niños, comienza a generarse un ámbito nuevo de actuación. Este ámbito se ve enriquecido por el inicio de programas de teatro y escuela que vinculan el teatro con la comunidad escolar para terminar con la creación de campañas escolares. Es decir, un aumento cuantitativo muy significativo de las acciones dirigidas a esté público. Hoy, quedan pocos teatros que no tengan una programación para la infancia en su planificación o pocos colegios que no puedan acogerse a una campaña escolar organizada por algún ente público local o autonómico. Esto, unido a la aparición de festivales y ferias especificas del sector, hace que la oferta haya alcanzado un volumen considerable. Ya llevamos el tiempo suficiente en esta fase como para poder analizar algunos datos que, sin embargo, no reflejan que este aumento de espectadores en sus primeras etapas den como resultado la creación de nuevos públicos como cabría esperar, es más, se constata una disminución de espectadores en la franja de 12 a 25 años. Este dato que se recoge en los estudios realizados por la SGAE, unido a otros que podemos contrastar todos los que estamos implicados en el tema, dan pie a que nos pongamos a reflexionar en distintos foros (como hicimos en FETEN este año en una jornadas coordinadas por ASSITEJ España) y nos preguntemos. ¿Qué está pasando?, ¿qué estamos haciendo mal y qué bien?, ¿qué indicadores son los más correctos para poder evaluar la situación? El hecho de estar alerta significa que estamos vivos y que las cifras de aumento en la asistencia a espectáculos infantiles no nos engañan. Sí es cierto que el volumen de espectadores de teatro para niños y niñas roza en muchos teatros y programaciones el 40% de los datos globales, este dato por sí solo, debería llenarnos de ilusión, pero si analizamos que casi siempre está referido al niño en su faceta de escolar (asistencia con su colegio) implica que asiste con un condicionante de casi obligatoriedad. Si los datos de asistencia a partir de la edad en donde el niño elige sus opciones de ocio se viese reforzado, podíamos entender que la asistencia en campañas escolares cumplen uno de sus objetivos: el descubrimiento del goce del teatro y la creación de un hábito, pero no es así o por lo menos no en la medida deseable.

> El verdadero teatro para niños y niñas es teatro para todos, puede y debe llegar a todos.

No sólo se trata de hacer espectadores. El teatro para los niños y niñas, tiene otros muchos objetivos ¿los estamos consiguiendo?, ¿estamos en camino? Algunos de estos objetivos son difíciles de medir con porcentajes estadísticos, pero sí podemos sentir, percibir si estamos llegando ilusionando y contribuyendo en una oferta creativa e imaginativa o tratamos de reproducir los modelos de un consumo cultural compitiendo con otras ofertas de los *mass media*.

No me gustaría dar una imagen excesivamente negativa, sino reflejar la capacidad de autocrítica que tiene este sector, para no quedarse en aquello que puede convenir en el corto plazo: más posibilidades de trabajo para las compañías, satisfacción para los responsables políticos de los proyectos, al vender el aumento de usuarios a los que llegan sus programas; satisfacción del técnico responsable de programación por cumplir los ítems marcados por estos políticos; y satisfacción de los colegios por acogerse a actividades culturales e introducirlas dentro de sus currículos de centro.

El quedarse ahí, sería ahogar el sector en poco tiempo. En mi opinión hay iniciativas, a medio y largo plazo muy loables, y personas capacitadas que están al cargo de ellas (responsables de salas especificas de teatro para niños y niñas, programadores responsables de teatros, coordinadores de proyectos ambiciosos en su rigor). Así mismo, considero que hay compañías con muchos años de experiencia y otras jóvenes, que no olvidan que aunque el teatro es su medio de vida, su compromiso como profesionales va más allá, basándose, principalmente, en el respeto que sienten por su público: los niños.

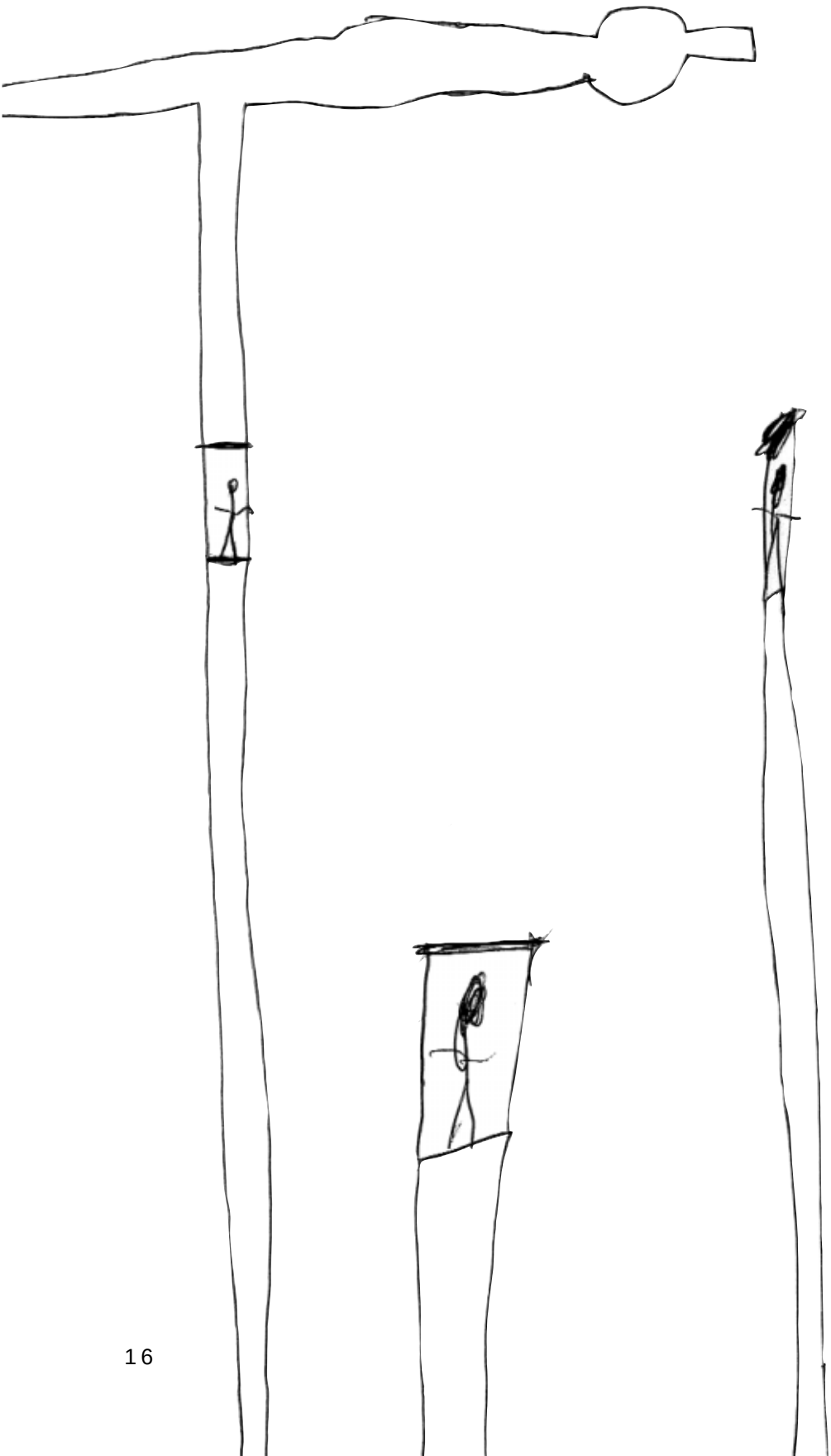
Estos dos ejes fundamentales (compañías y responsables de proyectos y programas) debemos seguir planteándonos las líneas correctas que nos lleven a desarrollar nuestro sector para que cumpla los objetivos deseados.
Algunas de las líneas de trabajo son:

— Análisis de nuestra incidencia en la sociedad y en el público al que nos dirigimos.
— Trabajo en la consecución de que el teatro para niños y niñas consiga el reconocimiento en el ámbito institucional y social que le corresponde (subvenciones a la producciones especificas, ayudas a la difusión, medidas que faciliten la industria como la aplicación de 7% de IVA etc.).
— Introducción de elementos de control de calidad en cada fase del hecho teatral (creación dramática, puesta en escena, representaciones, evaluación de programas).
— Revisión en el planteamiento de los valores de las campañas escolares (trabajo con los CAP (Curso de adaptación pedagógica) y los centros de profesores previos, en equipos interdisciplinares que sitúen el verdadero sentido de las mismas).
— Programaciones dirigidas al público familiar donde el niño asista por elección y que encuentre en el teatro su valor lúdico no exento de valor educativo, pero no normativo. Con especial interés en las propuesta puentes dirigidas a adolescentes y jóvenes para que no se produzca rompimiento de su habito de espectador.
— Seguimiento en la especialización de todos los sectores implicados.

En definitiva seguir pensando que la ética de la responsabilidad creadora debe ser el motor que nos siga poniendo en marcha a todos los que trabajamos en un lado u otro de este apasionante mundo del teatro para nuestros niños y niñas. ■

LA MIRADA EXILIADA DE LOS NIÑOS

[Carlos Laredo]



«El hombre moderno creó la cultura, y es la cultura la que, en interacción con el cerebro que la ha creado, sigue moldeando el cerebro, que es plástico por naturaleza. El hombre tiene en sus manos el desarrollo de su propio cerebro a través de la creación de un entorno cultural que él mismo puede dirigir según sus conveniencias. Esto es una responsabilidad, no sólo del hombre aislado, que puede buscarse el entorno que más le convenga, sino una responsabilidad colectiva, como especie, que tendríamos que asumir si realmente queremos formar al hombre del futuro».

Francisco J. Rubia (neurofisiólogo)

El cerebro nos engaña

Hace siete años empezamos un proyecto llamado Teatralia. Teatralia significa «el lugar del teatro para amar el teatro». La palabra se confundía fonéticamente con aquellas denominaciones con sufijos pertenecientes al imaginario infantil inventado por los adultos, aquellos títulos seguidos de –alias, –landias, –mundis, etc., que se afirma adecuados para el universo de la infancia. Con este título se nos situaba inmediatamente en un marco infantil, aparentemente plagado de certezas.

Teatralia surgía frente a la opinión pública como si realmente supiéramos lo que puede introducirse en ese paréntesis que se abre entre el teatro y los niños, ese paréntesis unido por la preposición «para». Y nada más alejado de la realidad ni más contradictorio con ella. Entonces y ahora seguimos sin saber, sin tener la certeza de lo que es y lo que no es para niños. Y ese «no saber» es el que nos acerca a la pregunta infinita del niño. Y la que nos sitúa en la inquietud constante de la búsqueda.

El problema nació en el momento en que se definió la necesidad de realizar una actividad artística especifica. La especificidad del destinatario —del niño o niña, como hemos convenido en denominarlo; del alumno, como indica el ámbito educativo; del público objetivo, o del consumidor, como lo denomina el mercado; del hijo o de la hija, como lo denomina el ámbito familiar— nos sitúa en un campo amplio de reflexión sobre el origen y el destino de la actividad artística.

El problema del «para niños» sigue siendo un espacio de conflicto entre los adultos, y es un problema que crea apasionadas discrepancias cuando nos sentimos con el poder de la verdad sobre lo que es y lo que no es para niños. Sin embargo, y con objeto de sintetizar en una breve exposición qué lugares enfrentan lo infinito a lo finito, lo estático al movimiento y lo vivo a lo muerto, podríamos intentar describir parte de alguno de estos lugares. Se tuvieron que exiliar de ese trono privilegiado el resto de las preposiciones candidatas: desde, con, de y por. Se da por supuesto que dentro de lo que se conoce como apto para la infancia se sitúa el bien, y que el «para» debe tener como tarea básica la de introducir a los niños en el bien. Todo lo que queda fuera de lo aceptado sirve como blanco de la indiferencia, de la indignación o del odio. Ese es el terreno de la preposición contra. Todo lo que no es para, está en contra. Los adultos defienden con agresividad y con vehemencia cualquier agresión que vaya en «contra del para». Otro ámbito que queda plenamente admitido es el del teatro hecho por niños o el del teatro de niños. Son muy raras las experiencias que se definen desde la infancia o con la infancia. El lenguaje define claramente una posición jerárquica, de poder del adulto frente al niño. Se presupone que el niño no sabe, no entiende, porque como buen infante aún no sabe hacer uso de las palabras. No obstante, una experiencia desde la infancia o con la infancia otorgaría al adulto una posición de igualdad y de humildad para tratar de encontrarse de otro modo en el infinito.

Efectivamente, Teatralia se definía como un «Festival de Artes Escénicas para niños», y así se cerraba el círculo del sentido y el de su propia naturaleza. El vocablo Teatralia era y es en si mismo un collage. Un *collage* que intenta ser multifuncional, casi como un anuncio publicitario bañado en un toque clásico que nos podría sugerir la presencia de una diosa/madre del teatro, como Talía. Elección torpe para un proyecto que buscaba la sencillez de la poesía en la infancia y que se ha empeñado en su vocación cultural. Una vocación transformadora de la realidad interna de las personas. A pesar del nombre, la arquitectura del proyecto sigue teniendo un mismo fundamento: la búsqueda del lugar donde se ama el teatro. Ese lugar sigue siendo una incógnita, una especie de isla en la corriente que sigue motivándonos e impulsándonos a buscar.

Uno de los problemas básicos con los que nos encontramos a la hora de pensar y sentir la creación con un proyecto que vincula una programación de artes escénicas con la infancia sigue siendo el de encontrar el lugar de encuentro entre arte e infancia.

No se trata sólo de una cuestión espacial o temporal, también es lo que afecta:

— Al lugar del crecimiento del ser humano.
— Al lugar de la existencia del niño y del artista.
— Al lugar donde es arte y donde es infancia.
— Al lugar de la creación del lenguaje y de la comunicación.
— Al lugar que se abre al proceso de creación.
— Al lugar de la afección emocional.
— Al lugar de los preceptos y de la imposibilidad de expresión.

Uno de los problemas básicos sigue siendo el de hallar el lugar de encuentro entre arte e infancia.

En Teatralia hemos abordado experiencias artísticas de muy diversa índole, que transgreden lo que habitualmente se entiende por adecuado para niños.

— Al lugar de los conceptos y de los problemas de intelección y de comprensión.
— Al lugar de la realidad o de la imaginación.
— Al lugar íntimo y al evidente.
— A los lugares comunes o extraños…

Ese lugar no existe, y su infinitud se asemeja a la imaginación de los niños. Hay que crearlo siempre por vez primera. La infancia es en sí misma una exigencia en ese aspecto.

Diferentes experiencias ya realizadas nos demuestran que existe un vasto espacio de investigación. Como este año, en que le propusimos a Pedro Estévan, que es interprete de música antigua y contemporánea, que se atreviera a tocar para bebés entre los ocho meses y los dos años de edad. Cuarenta bebés permanecieron colgados mediante unos arneses alrededor del set de percusión, escuchando música contemporánea compuesta por Luis de Pablos. Al contrario de lo que muchos podrían llegar a pensar, fue patente que el nivel de escucha y de ensimismamiento en los conciertos ofrecidos por Estévan fue de una increíble riqueza, más propio de un público cultivado y respetuoso que de un público de bebés. La experiencia física de la vibración de la música y la cercanía de los bebés a los instrumentos se significaban en una experiencia sensorial de todo el cuerpo. Son también interesantes las múltiples experiencias musicales que se han realizado con niños sordos, y cómo son capaces de danzar la música. En Teatralia hemos abordado experiencias artísticas de muy diversa índole, desde jazz para niños a música clásica, ópera, teatro o poesía para bebés, exposiciones sensoriales, o espectáculos de teatro, danza, títeres o circo que transgreden lo que habitualmente se entiende por adecuado para niños.

> «Los creadores se interrogan sobre el tipo de disfrute de los niños más pequeños, sobre la relación que puede instaurarse entre el actor y él, sobre la necesidad de buscar informaciones (fuera de lo pedagógico) en el psicoanálisis, en la antropología cultural e incluso en la etología. Sobre el plano lingüístico se trata de operar una especie de desestructuración lingüística y dramatúrgica de las reglas del juego teatral para redescubrir los elementos primarios de la comunicación».
>
> MAFRA GALIARDI,
> especialista italiana en teatro para niños.

La condición inherente de la infancia es la de la experiencia originaria. Ésta, es a menudo sinónimo de sorpresa, de ensimismamiento, de miedo, de atracción, de vivencia intensa y de vibración en el instante.

Los niños guardan argumentos en sus ojos. La mirada profunda del infante prevalece, igual de misteriosa que el mar. Ese paréntesis verde y oscuro que ya no es principio ni fin de nada..., como señalaba el poeta Paul Éluard. Argumentos no verbales que permanecerán indescifrables ante la mirada analítica. Argumentos cercanos a la frontera entre la vida y la muerte, y portadores de la fuerza creativa del nacimien-

Foto: Sofía Menéndez.

Escena de *La historia de la oca.* Teatro Les Deux Mondes.

to de la vida. Los niños son portadores de una memoria milenaria, y según los científicos ya nacen con determinadas facultades artísticas, de visión del espacio, lógico–matemáticas, musicales, etc. que luego desarrollan siempre y cuando se encuentren en un ambiente propicio. Según el antropólogo Steven Mithen, el niño, al nacer, no sólo tiene un conocimiento intuitivo sobre el lenguaje, sino también sobre psicología, física y biología. Y es la cultura la que configura la mente, tal y como señala el profesor Rubia:

> «Todos los estadios por los que, presumiblemente, ha pasado la Humanidad, el niño los repite en su desarrollo ontogenético».
>
> FRANCISCO J. RUBIA: *El cerebro nos engaña*.

Una importante cantidad de espectáculos son realizados por adultos en los cuales se observa, muy a menudo y con fuerza, lo contrario. El adulto que lo sabe todo, que está de vuelta y que ya ha pasado con solvencia por el camino de la vida. Espera desde su saber pasivo que el niño haga lo que él espera que haga. Se siente con la obligación de conducir el comportamiento infantil. Sabe ante el que no sabe, y por tanto debe enseñar y mostrar el camino. La experiencia se convierte en previsibilidad, orden, transmisión didáctica de conocimientos y de conductas morales, envío de mensajes con intentos desesperados de establecer códigos de comunicación, y con llamamientos a eliminar las emociones intensas.

Para establecer esos códigos de comunicación, el adulto rescata —en nombre de la verdad— un imaginario infantil finito que emerge en la distancia de la tradición oral popular, de la literatura infantil y del baño estético de los medios de comunicación de masas.

Un imaginario en serio conflicto de poder con la imaginación infantil, que es por el contrario abierta, disponible, sorprendente, infinita y políticamente incorrecta.

> «El interés para mi de la llegada del teatro a las escuelas infantiles y a las casas de niños, así como la llegada del cuento, de la música o de cualquier otra forma diferente de arte, reside en la apertura sobre la imaginación, esa imaginación sin la cual no se puede construir, que nos permite ser creadores, diferentes de los demás y que nos permitirá de tolerar la diferencia».
>
> PASCALE MIGNON, psicoterapeuta y formadora en el Grape (Grupo de investigación y de acción por la infancia), Francia.

Como señala el profesor de antropología de la Universidad de Barcelona Manuel Delgado, el imaginario infantil no existe. Este artificio de poder se define por unas claves entre las que podríamos destacar las que provienen del deseo de proteger del «terrible mundo real» para ofrecer a los niños, en forma de burbuja, una fantasía bondadosa, repleta de estereotipos ñoños, que se complace en un baño estético blando, de colores chillones y simplista en cuanto a la estructura argumental. La burbuja es portadora de un lenguaje infantilista, plagado de diminuti-

Tantas veces se somete al niño a la burbuja protectora del adulto, que el contenido se rellena de consignas de conducta transmitidas a través de imperativos categóricos repetidos.

Foto: Sofía Menéndez.

Escena del concierto del Taller de Percusión de Naná Vasconcelos.

Se prefiere hacer un teatro lleno de respuestas —aunque sean de una enorme mediocridad— que provocar preguntas que pongan en peligro el orden del mundo de los adultos.

vos y de melodías pobres, tonos y timbres agudos y en *stacatto*. En cuanto a los contenidos, estos van acompañados de un enorme esfuerzo de reduccionismo —con objeto de facilitar el entendimiento verbal—, lleno de dicotomías evidentes, de moralejas repetidas, y de historias previsibles. Para no dañar la sensibilidad del espectador, las emociones son narradas o falseadas pero nunca vividas y auténticas. Tantas veces se somete al niño a la burbuja protectora del adulto que el contenido se rellena de consignas de conducta transmitidas a través de imperativos categóricos repetidos. Se sustenta la falta de rigor artístico con técnicas del teatro de participación, de animación, diversión u ocio, lleno de caricaturas empobrecedoras del espíritu humano, y de fórmulas didácticas transmitidas con el sentimiento de superioridad propio del adulto sobre el niño. Se aumenta lo figurativo y explicativo a medida que los niños son más pequeños, atendiendo al nivel más bajo de atención–comprensión–asimilación y no a su potencial, con una rebaja importante en la profundidad de los contenidos y sobre todo desde una enorme preocupación porque el niño entienda lo que el adulto quiere que entienda. ¡Que el niño se sienta estúpido y pasivamente inteligente porque el adulto ha logrado que lo entendiera todo! No está bien visto que la falta de entendimiento pasivo provoque el despertar problemático de la pregunta infinita del niño y desencadene la búsqueda del entendimiento de una forma activa. Así, es preferible hacer un teatro lleno de respuestas —aunque sean de una enorme mediocridad— que provocar preguntas que pongan en peligro el orden del mundo de los adultos. Al adulto le horroriza no entender. El adulto no tolera que el niño pueda no entender. El entendimiento intelectivo de orden argumental es el signo principal por el que se juzga si un espectáculo es legible para un niño o no, y siempre y cuando responda al estereotipo previamente descrito, por el cual todos reconocemos que se trata de un espectáculo infantil.

Este adulto no tiene la humildad del *paidogogos* griego, que se limitaba a acompañar al niño desde la casa a la escuela, y era en el transcurso del paseo donde ambos descubrían las preguntas y las respuestas propias de la dinámica del momento. El guía o el cicerone se veía obligado a confrontarse con las preguntas de la infancia porque no había un programa didáctico previo. El espacio puede dejar de estar controlado y el guía podría no saber. El Stalker de Tarkovsky llega a la habitación de los deseos, a la pregunta iniciática y final, donde tiene que confrontarse consigo mismo. Y no lo hace. Lo mismo le sucede al pedagogo cuando se compromete con el niño, que el final no existe, no es temporal, no sólo está señalado por el vuelo independiente del alumno, sino que también lo estaría por la honestidad del propio pedagogo hacia sí mismo. Y esta es probablemente una de las características comunes a un artista y un pedagogo: la honestidad consigo mismos. Es una tarea enormemente exigente, pues siempre sitúa el límite interno del adulto un poco más allá. Exactamente igual que el crecimiento del niño, que fuerza su propio límite más allá de la pregunta que le empuja hacia lo incógnito.

Las montañas del crecimiento siguen subiéndose a lo largo de la vida, y cabe preguntarse por qué las instituciones y la sociedad no creen más en el crecimiento del ser humano a partir de una determinada edad.

La vida, considerada como una multiplicidad de pulsiones, es también un constante devenir, un constante crearse y destruirse, una constante transformación de lo informe en la forma, del sinsentido en el sentido, de lo que carece de valor en algo valioso, del juego del mundo, del juego del niño, del juego del artista.

> «[...] tal sustrato no existe; no hay ningún ser detrás del hacer, del actuar, del devenir».
>
> FRIEDRICH NIETZSCHE:
> *La genealogía de la moral.*

> «Un devenir y un perecer, un construir y un destruir sin ninguna justificación moral, en una eterna inocencia».
>
> FRIEDRICH NIETZSCHE:
> *La filosofía en la época trágica de los griegos.*

Cuanto mayor es la fuerza de ausencia de límite, cuanto mayor es la ausencia de figuración, mayor capacidad tiene de convertirse en forma, de producir la figuración; y esta idea central de Nietzsche se puede pensar como transfiguración del mundo. Cuando el artista deviene animal, espacio, objeto, aire o sonido, se define un espacio en el que la dualidad entre lo externo y lo interno queda eliminada, abriéndose un recorrido carente de mapa, de antes y de después. Es un tiempo complejo, donde el cuerpo se guía por la

Foto: Sofía Menéndez.

Escena de *Solo con la sed de tu voz.* Rarofonías de Pedro Estévan.

total libertad del sentir, por la simultaneidad y la existencia de otras dimensiones que transgreden lo racional. En el mundo de los adultos, ese espacio está en permanente conflicto con lo real, con el espacio y el tiempo concebido en una geometría cartesiana, donde no existe otra dimensión que la de la evidencia. En el devenir humano–animal el tiempo no existe, cada movimiento es un acto que oscila en tensión entre lo que llamamos vivo y lo que llamamos muerto. No obstante, al no existir el tiempo, la muerte tampoco existe en el devenir. Sólo existe el cambio, la transformación de un estado a otro. El niño no es ajeno a este pulso dramático con que tiene que lidiar en cada momento de su vida, peleando con el vacío radical en el que se encuentra. Hay algo cósmico o fuertemente ligado a la naturaleza en la experiencia que une el nacimiento de algo con su expresión vital.

> «El estadio mágico se caracteriza por la falta del yo, falta del espacio y del tiempo, un mundo pleno de sentido, unitario, imbricación con la naturaleza. Se define como hacer sin saber. Un estadio en que el sistema límbico domina completamente la actividad humana. El hombre vive en y con sus emociones. Es el estadio arcaico, por lo que el paraíso al que el hombre quiere siempre volver, con esa nostalgia que le caracteriza, no es otra cosa que ese estadio, por el que atraviesa el niño también, en el que la corteza cerebral no se ha desarrollado aún y el ser humano vive totalmente unido a la naturaleza, estadio predualista y feliz».
>
> FRANCISCO J. RUBIA:
> *El cerebro nos engaña*.

Los adultos hemos acabado por confinar a la infancia en su corral. Ese «corral de la infancia» tan bien descrito por la escritora Graciela Montes. Un corral cercado y protegido por el Estado, por la sociedad, por la familia y más directamente por los padres, los profesores y los adultos. Dentro de la cerca amurallada se encuentra lo descrito como apto para niños. Fuera del muro todo lo que resta es amenazador para el poder ejercido por los adultos con los niños. Ese muro ha cobrado tanta fuerza que deja de ser externo para convertirse, cada vez más pronto, en el muro interno.

Quizás el espacio más difícil de confrontar es el del límite de cada uno, el del

Los adultos hemos acabado por confinar a la infancia en su corral. Ese «corral de la infancia» tan bien descrito por la escritora Graciela Montes.

Foto: Sofía Menéndez.

Escena de *Helen*. Grupo Panta Rhei.

muro interno que todos tenemos desde que empiezan los procesos de domesticación (contrarios a los procesos de civilización promulgados por los humanistas). Es el muro que define nuestra zona de seguridad, allí donde nos sentimos protegidos y dominantes; es a su vez el objeto de la trasgresión. Ese doble sentimiento de protección, dominación, y de trasgresión es sumamente erótico y motivante para el ser humano. Ese muro nos acompaña toda la vida y aparece desde la gestación humana. A lo largo de la vida, el muro no se modifica, porque crece con nosotros; sólo se modifica el espacio que hay entre nosotros y el muro interno, la distancia y nuestra capacidad de jugar o no al juego de la dominación y de la ruptura. Siempre podremos hacer lo que naturalmente hace la infancia, ponerse de puntillas para mirar al otro lado y negociar los límites de la vida como una forma de vida. La dificultad de trasgresión es la misma, independientemente de las aptitudes y de las capacidades, ya que el muro es diferente para cada uno. El camino del arte es un camino aporético. El arte, cuando es arte, goza de ese mismo destino, y siempre se ve en la necesidad vital de transgredir sus propias convenciones. Es paradójico que, frente al valor dramático de la infancia, antepongamos reducciones que protegen dicho espacio. Cuando un niño sufre o se duele, cuando grita, ríe o llora, sus emociones no son menores que las del adulto. Entonces, ¿por qué el arte para niños ha visto reducido el campo y el recorrido emocional de sus propuestas? ¿Por qué la intensidad es lo primero que se elimina? Por otro lado, sabemos que el cerebro de un bebé aprende y asimila a mayor velocidad que el cerebro de un adulto. Los cambios brutales que se producen en los primeros años de vida nunca se reproducirán con la misma intensidad en el futuro. Sin embargo, los adultos presuponemos que el camino del crecimiento es conocido y que debemos hacer un esfuerzo de adaptación que implica necesariamente una reducción. Todo proceso creativo necesita de la infancia, del origen, del principio, para poder llegar a un lugar desconocido para nosotros mismos, más allá del muro interno. Frente a la creación, los adultos no estamos en superioridad de condiciones; nuestra capacidad de abstracción e imaginación no son superiores, quizás sólo la de formalizar. El arte permanece en constante lucha expresiva a través de formas que se aproximen más a lo inexpresable del origen de la vida. El niño está más cerca del origen, y sus facultades de descubrimiento son un reaprendizaje para el adulto. Un lugar íntimo de encuentro entre el más allá del muro del artista y el más allá del muro del niño, donde los dos, de puntillas, miran juntos desde el otro lado del muro para no olvidar jamás la mirada de cada uno y el lugar efímero creado, para tal vez encontrarlo otra vez en la vida. En palabras de Marcel Proust, resumidas por Jürgen Partenheimer:

> «La grandeza del verdadero arte consiste en volver a encontrar toda esa realidad de la que vivimos alejados, volver a hacerla nuestra y llevarla a la conciencia («iluminar», éclaircir); esa realidad de la que nos alejamos cada vez más, y que, en el fondo,

Todo proceso creativo necesita de la infancia, del origen, del principio, para poder llegar a un lugar desconocido para nosotros mismos.

no es sino nuestra vida, finalmente descubierta, que resalta luminosamente y que es, en consecuencia, la única vida realmente vivida por nosotros que, en cierto modo, reside en todas las personas en cada momento».

La hoja cae y su movimiento describe una sensación en el cuerpo. Esa sensación sutil, pequeña que describía Paul Cézanne. Esa sensación que lo empujaba a vibrar con las hojas de los campos de Aix–en–Provence. La sensación es la gota que perfora la emoción del individuo, sea niño, adulto o anciano. Posiblemente se trate de una caída incierta. El cuerpo no sabe lo que va a pasar después. Produce dolor físico no encontrar la salida que permite respirar y descansar con confort. El artista atraviesa por la misma angustia que el niño, y la orientación que puede salvar a ambos se manifiesta en la forma en la que ambos surgen del caos. Son el artista y el niño los que tienen capacidad de establecer un orden nuevo, que los salva de la mediocridad. La mano del artista lo guiará hacía su propia liberación cuando concilie la transformación de la realidad con su propio universo. Ambos son antagónicos, opuestos, pero no cabe duda que la realidad necesita cada vez más de la creación y de los artistas. Sólo el conocimiento transversal permitirá salir del orden fragmentado. Sólo lo pequeño pasará a través de las grietas que se produzcan en el mármol sólido de las certezas. La infancia nos produce terror porque es la demostración de lo mucho que el ser humano se desconoce. La sociedad, guiada por el triunfo del hemisferio izquierdo del cerebro y de su sistema de valores, ha reducido al máximo las posibilidades de existencia de los artistas y de la niñez. Se persigue con un entusiasmo obsesivo la reducción del caos desde la más temprana edad. La praxis viene conducida por la reducción de la incertidumbre que la vida alberga. Si el crecimiento del ser humano es ya de por sí suficientemente duro, se enfrenta además a la «adultez», que es el proceso de eliminación radical del caos. Y consecuentemente se elimina la posibilidad de acceder a la comprensión poética. El ensimismamiento es erradicado como necesidad vital y práctica cotidiana para dejarlo en el cementerio biográfico de los mitos de la belleza y de la imposibilidad. La imposibilidad que se desarticula mediante la frustración; y la frustración que nos lleva al abandono cuando aparece el primer obstáculo.

La poesía, al igual que la mirada del niño, es exiliada fuera de lo real. Exiliada de la vida, como forma de muerte del alma. Exiliada la mirada del niño, que es rápidamente sustituida por la mirada infantilizada del adulto, y así el orden social queda asegurado.

> En *Talented teenagers,* de M. Csikszentmihalyi (1993), se comprueba cómo los hombres de talento conservan rasgos infantiles. Los creadores retienen en su vida adulta aquello que los niños sanos muestran abiertamente; libertad imaginativa, capacidad de ilusión, fantasía y la aptitud para manejar fantasías transicionales, aceptándolas o negándolas, así como protegerse de las desilusiones. Esto nos explica esa tenacidad mantenida durante años en la consecución y realización de su vocación.
>
> JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ PIEDRABUENA: *La mente de los creadores: Un estudio de los procesos creativos desde la neurociencia y la psicología*.

No son raros los dirigentes que tratan a sus pueblos como niños, y sin embargo resulta casi imposible encontrar un proyecto cultural político que sitúe en el centro de su reflexión el encuentro del arte y la infancia. El proceso de secar las almas por inanición cultural es responsabilidad de todos. Crecemos exiliados del sentir y de la mirada interna profunda. Exiliados de nosotros mismos, y al final apartados de la naturaleza y de la vida. ■

El proceso de secar las almas por inanición cultural es responsabilidad de todos.

(Este artículo fue publicado con anterioridad en el *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud).*

Visita nuestra web
www.aat.es

Comunicar, no enseñar

[Lola Lara]

Cualquiera que analice la situación actual, puede observar que el autor interesado en escribir textos para niños encontraría mil y un motivos para desanimarse del empeño.

En ciertos momentos, el nuestro ha sido un país acomplejado, más ocupado en engrandecer lo que ocurría fuera de sus fronteras, que en apreciar su propia creación. Un complejo justificado, pues una de las muchas consecuencias nefastas de la dictadura franquista fue, precisamente, el retraso cultural que trajo consigo.

Lo escribo así, en tiempo pasado («ha sido») porque, poco a poco, España recompone su autoestima como país de creadores.

Tiene menos sentido el lamento, vigente hace pocas décadas, de «lo mal que están las cosas aquí», en comparación (siempre perjudicial) con lo que ocurre en el exterior. No tiene sentido, en el ámbito de la creación artística, excepto y lamentablemente, en el terreno del teatro para niños. España sigue haciendo un teatro para niños que aún no ha alcanzado las cotas del que se hace en otros países de nuestro entorno cultural y social.

Ésa es la regla, la generalidad. Y, naturalmente, tiene honrosas excepciones que, sin embargo, no tienen la potencia suficiente para neutralizar la mediocridad media de las propuestas nacionales para público infantil.

Son muchas las causas de esa mediocridad y no es éste el lugar ni el momento para analizarlas una a una. Por razones evidentes, me voy a ceñir a la que tiene que ver con el trabajo de la autoría.

Cualquiera que analice la situación actual, puede observar que el autor interesado en escribir textos para niños encontraría mil y un motivos para desanimarse del empeño; apenas hay premios específicos, muy pocas colecciones editoriales, las lecturas recomendadas en el ámbito escolar se centran en la narrativa e ignoran casi por completo el texto dramático. Por no hablar, de las muchas obras que se representan sin que se

refleje en ingresos por derechos de autor.

Todo eso es verdad. El autor encuentra pocos alicientes en escribir para niños. Pero la cuestión no es abordar porqué los autores escriben poco para niños, sino cómo lo hacen, cuando se deciden a hacerlo.

Y, en este punto, creo interesante compararlo con el teatro de más allá de nuestras fronteras.

La primera vez que acudí a la «Biennale de Lyón», un certamen que reúne una selección del teatro para la infancia internacional, pude constatar desde el patio de butacas, una máxima que aquí en España estaba aceptada como planteamiento teórico, pero que apenas tenía incidencia en la práctica, «en el teatro para la infancia, no existen temas vedados, sino tratamientos inadecuados». Efectivamente, la premisa así formulada había sido una de las conclusiones de las «I Jornadas Nacionales de Estudio sobre Teatro Infantil y Juvenil», organizadas por el Teatro Alhambra y el Aula de Teatro de la Universidad de Granada, en 1997; pero lo cierto es que para conocer obras (dirigidas a niños) que aborden el maltrato en el seno familiar, la indignidad del trabajo infantil o la tragedia de la guerra, por citar sólo unos cuantos ejemplos, hay que mirar al exterior (salvo, repito, pocas y honrosas excepciones).

En Lyón, en el año 1999, una producción italiana, *Romanzo d'Infancia,* obra del autor, director y actor Bruno Stori, abordaba la primera cuestión; la francesa *En lettres rouges,* obra de Maurice Yendt, acometía la segunda y *Ce qui couve derriere la montagne,* también de Yendt, la tercera.

Se podría argumentar que el certamen de Lyón agrupa una selección exhaustiva de dos años de producciones europeas y que no representa ni mucho menos la generalidad de ese teatro. Puede ser. No cabe duda de que también fuera se hace un teatro malo, o complaciente o «teatro de lo sabido», en expresión de José Monleón. O los tres a la vez. Pero lo cierto es que en las dos ediciones anteriores del festival, la participación española ha recaído, en su mayor parte, en montajes circense–teatrales; es decir, en los que el texto, la palabra, el discurso oral, juega un papel secundario, en beneficio de la expresión corporal, la plástica o la visualidad.

Otro dato a tener en cuenta es que otro festival, «Teatralia», también de carácter internacional, pero éste organizado desde nuestro país (concretamente, por la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid) y cuyo rigor en la selección de su programación, le ha hecho estar hoy en la primera línea de los festivales de teatro para niños, ha ido disminuyendo, a lo largo de sus ediciones, la presencia española en beneficio de las propuestas foráneas.

Ante tanta evidencia, es necesario preguntarse ¿dónde residen las mayores diferencias? ¿qué impide que el teatro español para niños se desarrolle? Las respuestas son necesariamente amplísimas y podrían encaminarse por causas bien diversas. Pero vuelvo a ceñirme a la autoría. Y no para cargar las culpas sobre las espaldas de los autores, sino para incitar a la reflexión sobre la actitud de éstos cuando abordan trabajos para niños.

No debería ser distinto el modo de acometer la creación, en función de a quiénes se dirige. A fin de cuentas, el motor primero y último del artista, no es sino el afán de comunicar, transmitir, compartir discurso, emociones, sentimientos... Y, sin embargo, cuando el trabajo se destina a niños, se pone el acento en las necesidades del receptor, para dejar en el cajón del olvido las del emisor. El impulso creativo del escritor resulta sacrificado en pro de las necesidades educativas del espectador. El autor no pone tanto interés en comunicar como en enseñar.

En la manera de denominar ese teatro, teatro para niños, se esconde la trampa en la que cae buena parte de los que se dedican a él. Ese «para» entierra, en un montón de fichas pedagógicas, la intención primera del «desde», el autor, el que construye la primera historia, el que pone la primera piedra de lo que debería ser un monumento gigantesco al acto de comunicar que es, en definitiva, el teatro. De ese modo, la intención previa del autor queda anegada por las necesidades curriculares del sistema educativo de turno; como si el teatro tuviera que ser más normativo que subversivo; como si los niños no fueran nada más que alumnos y no tuvieran ya suficientes horas lectivas a lo largo del curso.

Pero si para el niño–espectador, ese tipo de teatro didáctico y moralista resulta poco gratificante; no puede ser distinto para

Cuando el trabajo se destina a niños, se pone el acento en las necesidades del receptor, para dejar en el cajón del olvido las del emisor. El impulso creativo del escritor resulta sacrificado.

El autor no tiene que someterse a prohibiciones o autocensuras en las temáticas ni a convencionalismos, en las propuestas formales. Y menos aun hacerlo, en nombre de los niños.

el autor que lo sea de verdad, porque ¿qué acto comunicativo puede encontrar nadie en el acto de aleccionar? El dar lecciones requiere necesariamente de una relación jerárquica entre el que las da y el que las recibe; el teatro, como cualquier otra expresión artística, busca compartir y para eso, nada mejor que sentirse entre iguales. Lo cual no quiere decir que el adulto que escribe teatro para niños, tenga que hacer de niño. No estoy defendiendo, ni mucho menos a quiénes conciben que, para conectar con los menores, no hay mejor fórmula que imitarles en escena. Nada más ridículo y nada que aleje más al espectador.

Es incómodo decirlo en este foro, pero lo cierto es que hay autores de teatro para niños que no podrían serlo de teatro de adultos. Aún hoy, cuando se habla de teatro para la infancia, muchos creen que se está hablando de un teatro de segunda, de peor calidad, cuando lo cierto es que el nivel de exigencia del espectador/lector no tiene que ver con la edad del mismo, sino con su formación.

Y si existe alguna diferencia en relación a la edad, obra en detrimento del adulto, pues aún el niño no ha sido aleccionado en la convención social de guardar ciertas formalidades, como la de estarse quieto en la butaca, aunque el asunto le aburra soberanamente. Es decir, que de hacerse distingos entre teatro para adultos y teatro para niños, debería pasar, necesariamente, por una mayor exigencia hacia el de niños, puesto que éstos son más sinceros (implacables, a veces) en expresar su parecer.

Su dilatada experiencia viajera, para contemplar el teatro tan diverso que se hace en los cinco continentes, avala la opinión del presidente de la ASSITEJ Internacional (una asociación dedicada a la difusión del teatro para la infancia), el sueco Niclas Malmcrona, cuando dice que «Es central en el teatro infantil, que sea extremadamente interesante para la pequeña persona que se sienta a mirar».

Por el contrario, y según palabras del director de «Teatralia», Carlos Laredo, «lo socialmente aceptado como teatro para niños (...) suele ser, en la mente del adulto, un estereotipo ñoño, bañada en una estética de colorín chillón y blando, reduccionista y proteccionista en sus contenidos, lleno de dicotomías evidentes, de moralejas repetidas, de historias previsibles (...) de caricaturas empobrecedoras del espíritu humano, de didácticas transmitidas con el sentimiento de superioridad propio del adulto sobre el niño».[1]

Ningún teatro puede ni debe ser eso. El trabajo de autoría, primer pilar sobre el que se asienta el edificio del hecho teatral, debe abordarse de igual modo, se escriba para quienes se escriba. El autor no tiene que someterse a prohibiciones o autocensuras en las temáticas ni a convencionalismos, en las propuestas formales.

Y menos aun hacerlo, en nombre de los niños.

Sólo así, desde la libertad, la responsabilidad y la sinceridad creativas podrá sumarse a esos otros «artistas que marcan una diferencia cultural y que aportan una visión sobre el arte para el niño, diferenciada del estereotipo, donde se propone desarrollar el potencial perceptivo, conceptual y afectivo de los que participan en el acontecimiento el niño, el artista y el espectador adulto que acompaña. Estos artistas saben que para llegar al límite de un niño tienen que transitar por su propio límite y que no hay jerarquías ni didácticas, sino que la pedagogía se produce, si se ha de producir, en el acompañamiento por el camino artístico y que los niños tienen, en todo caso, mucho que enseñarnos»[2]. ■

[1] Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud. N.º 3. Madrid, 2001.

[2] Carlos Laredo. Ibídem.

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. http://www.aat.es

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

Lo asombroso no es que el intelectual comparta el espíritu de la época. Es que sea presa de él, en lugar de tratar de añadirle su toque. La mayoría de los grandes escritores franceses del siglo XIX, sobre todo en la generación romántica, hicieron política, a menudo como diputados, a veces como ministros; fueron autónomos y, por lo general, inclasificables por esta misma razón. Los del siglo XX se someten a las estrategias de los partidos, de preferencia de los partidos extremos, hostiles a la democracia. No desempeñan más que un papel, accesorio y provisional, de comparsas.

François Furet: El pasado de una ilusión.

La mayoría de las personas no son escritores, y esta circunstancia no les causa ningún perjuicio.

Julian Barnes. *El loro de Flaubert.*

Quizá su empeño principal estribaba en demostrar que el buen samaritano era un mal economista.

Charles Dickens. *Tiempos difíciles.*

Cunde la impresión, a mi juicio muy justificada, de que el estudio de las «leyes» de la economía y el devenir histórico nos han ocultado, más que revelarnos, los auténticos mecanismos del poder político: y que la utopía revolucionaria se ha estrellado finalmente contra esta fundamental ignorancia…

Fernando Savater. [Prólogo a *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu,* de Maurice Joly], 1982.

… estamos hablando de las horas más negras en la vida, cuando el sentido de la superioridad moral sobre el enemigo no aporta el menor alivio, cuando este enemigo ha llegado ya demasiado lejos como para avergonzarse o sentir nostalgia respecto a unos escrúpulos ya abandonados…

Joseph Brodsky. Una conferencia de graduación, (1984) en *La canción del péndulo.*

… unos de esos seres puros, idealistas y creyentes, que suelen causar con su fe más mal y derramar más sangre con su idealismo que los más brutales políticos y los más feroces tiranos. Siempre será precisametne el hombre puro, religioso, extático, el reformador, quien, con la intención más noble, dará motivo a asesinatos y desgracias que él mismo detesta.

Stefan Zweig. *Fouché.*

Me vuelvo calculador y práctico, sé cómo tratar a la gente, maravillo a mis superiores con números de prestidigitador, la relación con mis subordinados es inmejorable, sé convertir en mi cómplice a todo aquel que me parece útil a mis planes.

Sándor Márai. *Divorcio en Buda.*

No, la gente no las compra —dijo Lammers—. Las compra el Estado, las corporaciones, los bancos y demás entidades y superestructuras desalmadas... No lo digo en sentido moral; entiéndeme: las llamo desalmadas porque, consagradas a la plusvalía y a la usura, carecen de alma y no atienden ningún interés remotamente humano, aunque precisamente cada una de esas entidades abstractas necesita y posee su propia colección de arte para modelarse un «rostro humano», o sea, un rostro interesado en las cosas que se hacen desinteresadamente y en las cosas sin interés.

Ignacio Vidal–Folch. *La cabeza de plástico.*

Cuando me topo con una injusticia que se pasea ella sola por ahí, desprevenida, y veo que es de mi tamaño, ni demasiado débil, ni demasiado fuerte, me tiro encima y la estrangulo.

Georges Bernanos. Le journal d'un curé de campagne

Porque la noción misma de patria, en el sentido noble y sentimental de la palabra, va vinculada a la relativa brevedad de nuestra vida, que nos brinda demasiado poco tiempo para que sintamos apego por otro país, por otros países, por otras lenguas.

Milan Kundera. *La ignorancia.*

Ésa es la cuestión. Llamar la atención de un estudiante hacia aquello que, en un principio, sobrepasa su entendimiento, pero cuya estatura y fascinación le obligan a persistir en el intento. La simplificación, la búsqueda del equilibrio, la moderación hoy predominante en casi toda la educación privilegiada son mortales. Menoscaban de un modo fatal las capacidades desconocidas en nosotros mismos. Los ataques al así llamado elitismo enmascaran una vulgar condescendencia: hacia todo aquellos a–priori juzgados incapaces de cosas mejores. Tanto el pensamiento (conocimiento, *Wissenschaft,* e imaginación dotados de formas) como el amor nos exigen demasiado. Nos humillan. Pero la humillación, incluso la desesperación ante la dificultad —uno se pasa la noche sudando y no consigue resolver la ecuación, descifrar la frase en griego—, pueden desvanecerse con la salida del sol.

George Steiner. *Errata.*

Quién sabe si la vieja figura del intelectual no yace sepultada bajo toneladas de información.

Reyes Mate. En El País, lunes 14 de enero de 2002.

Nicolás tiene la flaqueza de no reconocer una cosa si no está admitida por todos.[Natasha Rostova, de su hermano Nikolai].

L. Tolstoi. *Guerra y paz.*

Con motivo del número de Las Puertas del Drama dedicado al teatro para la infancia y la juventud, en la sede de la AAT se reunieron

Margarita Sánchez, **Ignacio del Moral**, **Alfredo Gómez Cerdá y Fernando Almena**, que actuó como coordinador de este encuentro entre autores, en el que sobre la idea general de

¿Qué teatro deberíamos hacer para niños y jóvenes?

se pretendieron tratar temas como: situación y problemática actual del teatro, profesionalización del sector, el teatro frente a las nuevas tecnologías audiovisuales, presencia de los autores, el teatro en la enseñanza, la lectura teatral y el futuro del teatro. De esta reunión, surgieron los comentarios que siguen:

I. DEL MORAL: Tengo la sensación de que la situación en Madrid es diferente a la de otras comunidades, que tienen una acción cultural más o menos acertada, pero mejor enfocada que en Madrid, en donde la acción cultural institucional y privada es muy dispersa y muy de mercado. Creo que en Madrid se limita a las campañas escolares y, en este momento, el panorama de lo que se programa como teatro para niños me parece muy pobre. Casi todo son adaptaciones de cuentos y de una pobreza literaria y textual tremenda ¿Por qué? Porque apenas hay autores especializados, y casi nunca se recurre a ellos.

A. GÓMEZ CERDÁ: Después de publicar la obra con la que gané el premio ASSITEJ, quise llevársela a algunas compañías. Y entonces descubrí que nadie quiere hacer obras de autor.

M. SÁNCHEZ: Yo tengo una opinión un poco negativa del teatro para niños en este momento. Sobre todo porque se ha convertido en una entrada de dinero, algo lejos de aquel proyecto en el que yo creí una vez. Yo soy una de las fundadoras de la Sala, hoy Teatro, Sanpol de Madrid. Nuestro proyecto era bastante concreto al principio y muy ambicioso: no hacer nunca espectáculos para más de doscientos cincuenta niños y nunca hacer versiones de clásicos, sino estrenar autores contemporáneos o hacer nuestras propias obras. El Teatro Sanpol se ha convertido en una sala muy importante, que creo que está muy bien y que hace mucho bien al teatro, pero es otro proyecto distinto. Hoy pueden entrar seiscientos niños por la mañana y seiscientos por la tarde y se ha convertido más en negocio. Ya no existe esa intimidad que creo que necesita el teatro, y sobre todo el teatro en campaña escolar. Ahora estoy viendo en todos los teatros una regresión tremenda.

A. GÓMEZ CERDÁ: Desde mi visión de recién llegado al mundo del teatro para niños, he descubierto que hay mayor actividad teatral de la que pensaba. Una de las sorpresas que me he llevado ha sido descubrir que hay muchas compañías en Madrid y fuera de Madrid haciendo teatro para niños. Después de publicar la obra con la que gané el premio ASSITEJ, quise llevársela a algunas compañías. Y entonces descubrí que nadie quiere hacer obras de autor, que se recurre muchísimo a cuentos clásicos o hacen su propio espectáculo. Y algo, Margarita, que has apuntado, que también me parece muy interesante, cuando entra la escuela en acción. Hay una frase que dice que nuestras virtudes acaban convirtiéndose siempre en nuestros defectos. El teatro cuando se escolariza, cuando se convierte en una actividad que hay que hacer cada trimestre, acudiendo a una sala todos en procesión, acaba perdiendo interés.

F. ALMENA: Añado algo más: Madrid en el aspecto del teatro para niños, para su número de habitantes más los de sus alrededores, es una ciudad muy pobre. Hay provincias o autonomías que a lo mejor tienen dos compañías, pero dos compañías que están recorriéndolas. En Madrid hay capacidad y potencial para hacer una enormidad de teatro para niños y no lo hay.

I. DEL MORAL: Y si lo hay, si la sala es de amplio espectro, ocupa un lugar marginal en una programación general, como para arañar unas horas de programación y llenar las butacas un ratito. Y cuando la sala es especializada, como es la única que hay, creo que sigue una política que puede ser fructífera porque crea hábito, pero, como autor, me parece empobrecedora en cuanto a oferta.

F. ALMENA: Para mí, uno de los problemas mayores es la falta de teatros estables. Cuando los teatros se convierten en teatros estables para niños, se llenan, como pasa en el Teatro Sanpol, En esa sala, con todos sus defectos y con toda su problemática, el «no hay localidades» es bastante habitual. Hace años ocurría igual en el Centro Cultural de la Villa, que era también estable y estaba a tope. Pienso que Madrid se ha empobrecido. Otro fenómeno de los que habéis apuntado es el de los espectáculos colectivos para niños. Hubo un tiempo en que prácticamente todo eran creaciones colectivas, y había fracaso tras fracaso. Luego, observamos un cambio que parecía favorable: se estaba volviendo al autor. Sin embargo, otra vez se observa que en parte se está retornando a la creación colectiva y cuesta encontrar textos de autor. En el teatro para niños se ha producido una estabilización o una cierta regresión. En cuanto a las campañas escolares, no soy muy partidario porque, en muchos casos, se organizan y se hacen mal. Y hay un problema muy serio, que el profesorado, para llevar a unos niños a ver un espectáculo de teatro, debe ir primero a ver de qué obra se trata y si es la adecuada para la edad de sus alumnos, y no lo hace.

A. GÓMEZ CERDÁ: Pides demasiado.

F. ALMENA: Es que eso debería ser elemental. A los niños hay que prepararlos. Ése es uno de los fallos de las campañas escolares. De todos modos, yo creo más en el teatro de familia, en el teatro al que los padres llevan a sus hijos. Para mí es el ideal.

I. DEL MORAL: En el teatro está apareciendo el problema de que, una vez más, la palabra se está batiendo en retirada frente a la imagen. En el teatro para niños se está primando la imagen, la situación, lo que no precisa una atención de oído para seguirlo y por eso se favorecen textos de dramaturgia muy elemental donde no hace falta un autor literario, sino actores que improvisen sobre situaciones o sobre un cuento que los niños ya más o menos conocen y con el que no pueden perderse. El componente literario cada vez es menor. El teatro se ve afectado por la tremen-

da infantilización que se está produciendo en la población.

F. ALMENA: Pero habría que reivindicar el texto.

I. DEL MORAL: A mí también me parece que habría que reivindicarlo, pero es una labor de amplio calado. Sobre las campañas escolares, creo que cualquier cosa que hagas sólo para niños es como sólo para ancianos. La población está para mezclarse. Cualquier actividad que implique a quinientos niños es antinatural porque los niños, por naturaleza, deben estar mezclados con los adultos. Por eso estoy de acuerdo contigo, Fernando, en hacer un teatro familiar. Estas segregaciones de las poblaciones me parecen aberrantes. Y en ese sentido, digamos que el enunciado de teatro para niños o de literatura para niños de alguna forma contiene el germen de esa posible aberración.

> M. SÁNCHEZ: La lectura pública incentiva a los niños, porque saben que el teatro tiene una proyección final que es estar delante del público, no sólo para la clase, sino que lo van a ver los demás.

F. ALMENA: Y el teatro es, además, un espectáculo colectivo, participativo, social frente al libro. El libro es un poco más individualista, más personal.

I. DEL MORAL: Sí, social, pero no de un sector. Y meter quinientos niños y tres adultos impotentes alrededor es muy difícil de sostener.

M. SÁNCHEZ: Cuando tuve mi compañía queríamos hacer teatro para niños, pero con el mismo rigor con que se hace para adultos. Teníamos siempre presente que nunca haríamos de niños, partiendo de que éramos personajes adultos que trabajaban para los niños, y que utilizaríamos tramas supercomplejas y muy divertidas. Tengo recuerdos tan bonitos como que, de vez en cuando, los niños me enviaban cartas al teatro hablando de mi personaje y de la obra que habían visto y diciendo que eran alucinantes. Sé que de esas quinientas cartas que conservo no significan que quinientos niños hayan aprendido a amar el teatro, pero a lo mejor tres sí y siempre van a recordar ese primer día que fueron al teatro.

F. ALMENA: Pero la gente reclama el teatro. Y vuelvo a los teatros estables, habría que tener un teatro estable nacional dedicado al montaje de obras para niños, igual que hay un teatro nacional para adultos, y que se vinculara a compañías tan profesionales como las de adultos. Luego, estas compañías podrían llevar esas obras de forma itinerante por todo el país. Creo que sería necesario, aunque no acaba de abordarse porque existe un problema que es la falta de profesionalización, pues hasta ahora el teatro para niños en la mayoría de casos se ha hecho desde un lado no muy profesional.

I. DEL MORAL: Sí, o como una actividad complementaria de los profesionales para complementar sus ingresos.

F. ALMENA: O para iniciarse hasta que destacan y después no quieren saber nada del teatro para niños. Y esto se debe a que no está suficientemente remunerado. En algunos paises, como los nórdicos, no tienen compañías de teatro para niños, ya que la mismas compañías hacen unas veces teatro para adultos, otras para todos los públicos y otras para el público infantil.

I. DEL MORAL: Por lo menos hasta hace unos años sí hubo algunas compañías, muy profesionales, muy sólidas y que tenían espectáculos de altura. Compañías creo que apoyadas convenientemente y que recibieron una respuesta social suficiente. El teatro siempre va a necesitar de las instituciones, lamentablemente, pero también podrá tener la respuesta suficiente del público que le permita hacer unos espectáculos dignos y con seriedad. No la actividad complementaria de los grupos de mi época, que teníamos el espectáculo de adultos y luego uno infantil para ir arañando, que lo llevabas a mitad de caché.

F. ALMENA: En este momento hay comunidades en la que existen compañías que están haciendo a la vez teatro para adultos y teatro para niños con los mismos actores. Pero no es muy normal que el actor profesional descienda a hacer teatro para niños, y digo descienda porque para muchos es como un descenso.

I. DEL MORAL: Hay un ejemplo, malo, de los que sí lo hacen, que es el Teatro Español, en el que, efectivamente, la misma compañía hace espectáculos para adultos y niños, pero son unos espectáculos de tal nivel, de un jaez...

M. SÁNCHEZ: Y aprovechando los mismos decorados.

I. DEL MORAL: Justamente con todos los defectos de lo que se entiende por teatro infantiloide.

F. ALMENA: Y cómo veis vosotros que podamos llegar a una profesionalización, que ha de pasar también por la parte económica, qué duda cabe. ¿Pero cómo llegar al teatro profesional para niños?

I. DEL MORAL: Eso tiene que ver con que alguien esté dispuesto a pagar el teatro para niños al mismo precio que el teatro para adultos, y los propios padres no creo que estén dispuestos a pagar por ver teatro con sus cuatro niños lo mismo que ellos pagan por ver el teatro en general. Quizás el truco fuera que los padres pagaran 24 euros y los niños 12, y así dirían que la entrada de niños era barata.

A. GÓMEZ CERDÁ: Con la literatura ocurre lo mismo. En libros físicamente iguales, con el mismo coste, el precio de libro infantil o juvenil es sensiblemente más barato que el de adultos.

I. DEL MORAL: En el teatro llegar a esa política de precios por la que, por el hecho de hacer teatro para niños, tu entrada

tienes que venderla a la mitad, evidentemente, conlleva que tu inversión ha de ser la mitad, porque, si a igual inversión, vas a tener que vender entradas por la mitad, clarísimamente no te compensa. Por eso al teatro para niños arrastra esa falta de calidad, porque se va a exhibir en condiciones precarias y a bajo caché o con entradas a bajo precio para el público, lo que está influyendo en la forma de hacerlo, en el tiempo, la inversión, en el número de actores y en el esfuerzo que le dedican, ya que no lo van a poder sostener.

M. SÁNCHEZ: Desgraciadamente no es lo mismo ganar, por ejemplo, el premio SGAE de teatro para niños, que ganar el premio SGAE de teatro para adultos.

A. GÓMEZ CERDÁ: Me gustaría volver sobre algo que ya se ha apuntado y recalcar que la sociedad actual está experimentando un proceso de tremenda puerilización. Todo es banalidad y ruido, dos cosas reñidas con el teatro. Al niño, inmerso en esa sociedad, le cuesta cada vez más trabajo asistir a una obra de teatro que, en principio, no va a ser banal y que además le exige silencio y concentración. Por eso, el niño siempre requiere una motivación previa a la hora de ir al teatro, sobre todo las primeras veces.

I. DEL MORAL: Los niños, aunque sean críticos, tienden a emular el comportamiento adulto. Y si el comportamiento adulto que ven en todas partes es cada vez más infantil, más gamberro, más vandálico, los niños creen que no hay necesidad de ser de otro modo.

A. GÓMEZ CERDÁ: En una charla que di a maestros dije que para mí la literatura infantil y juvenil era una especie de submundo de la literatura, nos guste o no, y tengo la sensación de que el teatro para niños es como un submundo del teatro. Con lo cual, la situación es que el teatro para niños está en las catacumbas. Resulta paradójico, las editoriales se niegan a publicar teatro para niños, nos ponen infinidad de pegas para publicarlo y siempre dicen que no se vende. Luego, cuando visitas colegios, ves una demanda del profesorado, que te pregunta que por qué no se publica más teatro, que te solicita información sobre obras de teatro o que le recomiendes alguna. Y una actividad que me llama muchísimo la atención es la manera de leer que siguen en muchísimos colegios: un niño va leyendo narrativa en voz alta durante unos minutos, mientras los demás siguen la lectura en su libro, y después pasa el turno a otro alumno, que sigue leyendo en voz alta. Siempre me pregunto por qué no se hace igual con teatro.

F. ALMENA: Eso entra dentro de las técnicas que el profesorado ha recibido de animación a la lectura, y ésta generalmente se hace para narrativa. La animación a la lectura teatral se hace muy poco. La lectura teatral podría tener un peso más específico si el profesorado recibiera y aprendiera técnicas de animación a la lectura teatral.

A. GÓMEZ CERDÁ: Y se hiciera algo tan sencillo y divertido como teatro leído.

I. DEL MORAL: Además, los textos teatrales se prestan mucho más a ser leídos en voz alta por su propia naturaleza. Sé que antes, en los años cuarenta o cincuenta, se leía mucho teatro. Quienes leían tenían incluido el teatro en sus lecturas de manera normal y la gente que hoy lee no tiene incluido el teatro en sus lecturas habituales. Antes no se publicaba teatro para niños, pero ellos leían teatro clásico o el que fuera.

F. ALMENA: Una de las iniciativas por que el teatro esté más presente dentro de la enseñanza y dentro de la sociedad debería ser la incitación a la lectura de teatro, que se convenciera a esos profesores que están reclamándolo para que lo recomienden como lectura.

M. SÁNCHEZ: Todos los años trabajo en una zona de Asturias para hacer que nazca en los escolares la afición por el teatro. Con ese fin propuse no trabajar nunca con más de cuarenta niños por clase, no estar más de tres cuartos de hora con ellos y que, previamente, se hubieran leído la obra y la hubieran comentado con el profesor para que, finalmente, hicieran una lectura en el salón de actos, en clase o donde quisieran. Esta lectura pública incentiva a los niños, porque saben que el teatro tiene una proyección final que es estar delante del público, no sólo para la clase, sino que lo van a ver los demás.

A. GÓMEZ CERDÁ: Yo creo que el teatro debería ser una asignatura igual que la música. Debería estar incluida en los planes de enseñanza.

F. ALMENA: Para mí existe una cuestión que creo que tiene importancia, y más dentro de la **AAT,** donde estamos, que es la ausencia de los autores teatrales dentro del teatro para niños y jóvenes. El autor teatral no escribe ni se interesa por el teatro para niños.

A. GÓMEZ CERDÁ: Pero es que hay una crisis teatral en general. No solamente para niños, sino que me da la sensación de que es general.

F. ALMENA: Pero hoy, a cualquier convocatoria que se hace, suele haber respuesta de los autores. Sin embargo, en teatro para niños no la hay. Muchos argumentan que no saben escribir para niños. Yo no entiendo que se pueda saber escribir para adultos y no se sepa escribir para niños.

A. GÓMEZ CERDÁ: Dices que si un autor sabe escribir para adultos, se supone que va a saber escribir para niños, y creo que no siempre es así. Por supuesto, sabe escribir y puede escribir muy bien, pero hay que saber conectar con el niño cuando escribes teatro o cuando escribes narrativa porque si no el niño te rechaza.

F. ALMENA: Sí, si estoy de acuerdo en que para llegar al niño hay que saber hacerlo. Pero de partida se presupone esa posibilidad.

I. DEL MORAL: Al adulto también hay que saber llegar.

F. ALMENA: Pero, de entrada, lo puedes intentar con ambos. Lo que no se puede argumentar es no saber escribir para niños. Tendrás éxito o no, pero podrías intentarlo.

I. DEL MORAL: Es cierto lo que dice Fernando, que cuando nuestra Asociación demanda textos de cualquier tipo, el problema es que todo el mundo manda obras y las tienes que seleccionar. Pero si pide textos para niños, la mayoría de esos mismos autores ni siquiera lo intenta.

I. DEL MORAL: Casi todos los temas se pueden tocar, lo importante es el tono en que se toque. Y ahí oscilas entre la capacidad del niño para identificarse con lo que está viendo y un plus de no obviedad.

A. GÓMEZ CERDÁ: Supongo que a causa de que la valoración social del teatro para niños es ínfima.

M. SÁNCHEZ: Es que, desgraciadamente, no es lo mismo ganar, por ejemplo, el premio SGAE de teatro para niños que ganar el premio SGAE de teatro para adultos. No lo es. Y la prueba la tenemos también en ti, Alfredo. Seguramente la repercusión que ha tenido tu premio ASSITEJ quizás sea muchísimo menor que la que hubiera tenido un premio SGAE para adultos. Y en realidad a un escritor le cuesta lo mismo escribir una obra para adultos que una obra para niños. Pero pienso que también tiene que ver con que algunos creen que si escribes una obra para niños tiene menos valor porque no será tan difícil estrenarla.

A. GÓMEZ CERDÁ: Para mí, realmente, la ilusión es ver representada la obra.

I. DEL MORAL: Pero esa dificultad para verla representada es mayor o igual que si es para adultos. Y eso no echa a nadie para atrás a la hora de escribir para adultos. Si la gente dijera: «no voy a escribir en tanto que no estrene», se estaría escribiendo un diez por ciento de lo que se escribe, que se escribe mucho. Se dice que no hay autores, y hay que ver la cantidad de obras de teatro que se escriben e incluso se publican.

F. ALMENA: Si los profesionales del teatro no presionamos, si no generamos mayor número de obras, ineludiblemente las compañías terminarán haciendo espectáculos colectivos, sin textos de autor.

M. SÁNCHEZ: No sé si el problema se deberá a lo que voy a exponer. Yo soy autora, es decir, entro en el círculo de los autores porque gano un accésit del *Premio Marqués de Bradomín* con una obra para adultos. A partir de ese momento entro en los círculos de la autoría teatral y se me conoce. Pero me pregunto si hubiera llegado alguna vez a entrar dentro de ese círculo de autores si sólo hubiera ganado un premio con una obra para niños. Creo que nadie me habría conocido nunca. Sin embargo, eso ahora me da la posibilidad de que me puedan encargar obras para niños.

A. GÓMEZ CERDÁ: Lo que habéis dicho es la pura verdad. Si sólo haces teatro para niños, no tienes ninguna consideración social, nadie te valora.

I. DEL MORAL: A fuerza de infravalorar lo infantil es como conseguirán que el esfuerzo que se dedique sea menor, a tono con esa infravaloración. Si al autor de teatro para niños lo van a tratar como un autor menor, pues llegará un momento en que lo que escriba lo hará en tono menor, porque en cualquier caso lo van a ver como un autor menor.

A. GÓMEZ CERDÁ: Pero hay gente que creemos realmente en la literatura infantil, y en el teatro también y no vamos a bajar el listón por eso. Me da la sensación de que el problema estriba en que cuanto se escribe para la infancia o la juventud no existe socialmente. De hecho, hace un par de años firmamos un montón de gente un escrito que se llamaba «Manifiesto contra la invisibilidad de la Literatura Infantil y Juvenil», porque una de las sensaciones es que somos invisibles.

F. ALMENA: Reivindicar y prestigiar la autoría teatral para niños y jóvenes debería ser uno de nuestros primeros objetivos. Para ello, quiero plantear ¿qué creemos que debería hacerse en teatro para niños y jóvenes? y ¿cómo pensamos que debería ser el teatro para niños y jóvenes? Ya sé que en esto no valen recetas mágicas, pero el que se está haciendo es criticado en muchos casos porque resulta un poco aburrido, falto de interés, de valores o de lo que queramos.

I. DEL MORAL: Creo que en primer lugar habría que determinar qué entendemos como teatro específico para unas edades, que imagino que es específico o no en función de dos aspectos: por una parte los temas y por otra, el tratamiento que se hace del tema, el tono con que se aborda. Yo creo que casi todos los temas se pueden tocar, lo importante es el tono en que se toque. Y ahí oscilas entre la capacidad del niño para identificarse con lo que está viendo y un plus de no obviedad, lo que le identifica y lo que le sorprende. Que no sea tan ajeno y tan sorprendente que no le diga nada, ni tan cercano que sea la obra la que vaya a rebufo del niño. Si se hace un tipo de literatura demasiado infantilista, si se pone demasiado al nivel del lector o del espectador, habla y va igual que él, no le aporta nada, le está halagando, y finalmente produce ese metainfantilismo o como lo queramos llamar. Siempre hay que estar muy cercano al espectador, pero con cierto compromiso de tirar un poquito de él, en cuanto a tema, en cuanto a tono, en cuanto a aportarle algo no tan distante que se produzca un abismo, pero

no tan cercano que casi vayas por debajo, que aprenda unas pocas palabras que no conocía, no tantas que sea un galimatías, pero no tan pocas como ese lenguaje empobrecido al uso con el que, al final, no le estás enseñando nada. En definitiva, el teatro básicamente son las relaciones humanas. Es lo que se aprende en el teatro: cómo los seres humanos resuelven sus conflictos. Y cuando se olvida eso, se está haciendo narración puesta en pie, pero no teatro, se está haciendo espectáculo visual, pero no teatro. El teatro dramático de verdad son los seres humanos y creo que eso es lo que tiende a olvidarse en beneficio del espectáculo sin más.

F. ALMENA: Hay un público importante: el familiar. La clave sería encontrar un tipo de teatro para ese público heterogéneo.

A. GÓMEZ CERDÁ: Yo, antes, hablaba de la dificultad de conectar con el niño cuando escribes teatro o narrativa, pero eso no implica que tengas que rebajar el lenguaje ni meterte en las cosas más elementales. Creo que lo importante es tocar todos los temas y ofrecerle al niño una variedad absoluta y, de entrada, no renunciar a ningún tema por escabroso y duro que sea. Creo que cualquier asunto se puede abordar. La cuestión es cómo, la forma, con qué lenguaje, con qué contenidos. Y, por supuesto, también estoy en contra de hacer cosquillas, de hacer concesiones al niño.

M. SÁNCHEZ: Yo sí creo en unas edades para el teatro. En el teatro para jóvenes no creo realmente. No sé dónde está la etapa juvenil. Pero creo que se podría decir que hay un teatro claramente para niños de cuatro a siete y otro de siete a diez, y eso es clarísimo. El referente hoy de algunos espectáculos de los que voy a hablar, aunque lo haré a partir sólo de uno, es que son espectáculos reducidos: no hay trescientos niños, hay cincuenta, y niños muy pequeños. Yo he visto un espectáculo para niños entre cuatro y seis años, que se llama *Mira, mira* de Ultramarinos de Lucas, con una belleza visual increíble porque está lleno de colores, que recuerdan a los cuadros de Mondrian. Son dos personajes que parecen juguetes, y sólo dicen dos palabras en la función: mira, mira. Y he visto a los niños con la boca abierta. Los actores no hacen más que subirse a cubos, como en un mecano de esos de madera de colores que teníamos de pequeños, ruedan por escena, dan la vuelta en el rulo, se hablan desde arriba: *Mira, mira*, son muñequitos. Han encontrado ese lenguaje que se está investigando dentro del teatro. El teatro para niños es bueno porque les enseña que el teatro es otra cosa, otro lenguaje que no es el cine, que no es la tele, que utiliza otros medios. Es un lenguaje vivo. Esa viveza siempre se consigue cuando tú, a un niño, puedes llegar a transmitirle lo que quieres.

F. ALMENA: El teatro es más o menos complejo en función de las edades. En esa etapa concreta entre cuatro y seis años, el teatro ha de ser visual, casi sin palabras, pura fantasía. Ese teatro puede atraer también a los que sean un poco más mayores. Lo ideal es la homogeneidad de edad de los espectadores. Pero hay un público importante para mí, el familiar, el de los niños que acuden a las salas con sus padres en fin de semana. Niños de tres hasta nueve años o cosa así. Claro, ésa es una franja muy amplia que complica el tipo de teatro que ofrecer. La clave sería encontrar un tipo de teatro para ese público heterogéneo, un poco válido para todos. Un teatro que a mí me ha funcionado muy bien para ese abanico de edades ha sido el teatro divertido, de mucho movimiento y acción, de mucho color, quizá obviando temas demasiado elevados, porque los pequeños se pierden y se aburren.

A. GÓMEZ CERDÁ: La clave puede estar en la forma.

F. ALMENA: En la forma y en los argumentos, argumentos sencillos capaces de captarlos y con una acción capaz de provocar la participación infantil. Antiguamente muchos pensaban que la participación consistía en que los niños subieran al escenario o que gritaran sí o no a una pregunta. La participación es ese niño que casi se mete en el escenario para inmiscuirse en la obra o para imprecar al personaje que rechaza, ese niño que está integrado plenamente. Quizá haya un empeño excesivo, una cierta obsesión por querer plantear problemas que trascienden o sobrepasan al niño, que se pueden tratar y no están excluidos ni mucho menos, pero es un error ofrecer a los niños más pequeños una obra de esas características. Son válidas obras que plantean problemas por los que un niño se ve afectado, pero ya a una edad quizá un poco mayor.

I. DEL MORAL: Creo que es un riesgo si se plantea el texto teatral como la ilustración de un tema, no se trata de ilustrar el debate sino de incluir temas incorporándolos a las peripecias, que el tema esté implícito en la peripecia de los personajes.

F. ALMENA: Un teatro no didáctico, evidentemente.

I. DEL MORAL: Pero sin rehuir los temas. Lo que no creo es en un teatro aséptico, digamos, apolítico. Yo creo que el autor, simplemente, tiene que dejar caer sus ideas al respecto, sin adoctrinar. Tú eres un autor con un pensamiento determinado y ese pensamiento transluce en todo lo que haces. Y en el teatro para niños creo que no hay que rehuir todo eso.

M. SÁNCHEZ: Aunque también te encuentras con el filtro. Por ejemplo, el tema de la muerte, no es un tema que guste mucho a las editoriales. Es un tema escabroso, aunque lo trates de una manera normal, aunque entre en la peripecia. Puedo tratar el tema de la muerte a partir de un árbol que se está muriendo en un parque y entonces los niños, para que no muera, le pegan hojas

y manzanas y de todo. Luego, igual la editorial me lo rechaza.

A. GÓMEZ CERDÁ: A veces la cuestión es ver cómo empleas los resortes para contar esa historia.

I. DEL MORAL: El problema es que la obra que va a ver el niño la ha elegido el adulto y, por tanto, es el adulto el que decide que el niño no debe ver ese tema, que el niño vería. Es decir, el problema en el teatro para niños es que el cliente, de alguna forma, no es el destinatario, jamás es el niño el que toma la decisión. Muchas veces es el maestro el que decide qué van a ver.

A. GÓMEZ CERDÁ: Un tema que he tocado mucho en mis libros ha sido la soledad un poco angustiosa del niño, sobre todo urbano, del mundo de hoy, metido en su casa, sin jugar, sin relaciones con nadie. Un tema también aparentemente un poco duro, no demasiado comercial y, sin embargo, me he quedado sorprendido, cuando he tenido la posibilidad de hablar con niños que han leído algunos de esos libros, de lo bien que captan el problema, porque, en el fondo, lo están padeciendo ellos.

I. DEL MORAL: Además, los padres son los primeros que no quieren que se les diga que sus hijos están solos. O sea, abordar ese problema significa, de entrada, que el padre asuma que el problema existe, porque ningún padre quiere asumir que tiene al hijo abandonado con la abuela, con la asistenta de turno, con no sé quién, solo en su casa. Lo que no hay que rehuir es el pensamiento del autor, y creo que, a veces, cuando se habla de hacer teatro específico para niños, se marcan unos límites como de una cierta asepsia, que, en definitiva, es despojarlo de los elementos más significativos del teatro, que son el debate con la realidad y el debate con los seres humanos. El teatro tiene que escocer, provocar un interés, el que tú veas un debate en escena. No puede aburrir.

F. ALMENA: Creo que los cuatro estamos de acuerdo en cuanto a tocar temáticas, a abordarlas. Lástima que, para mejor hacerlo, no exista un teatro, salvo en campaña escolar, en el que pudiéramos elegir el público por sectores de edad similar.

I. DEL MORAL: Sí, en el teatro se mezclan el niño de siete y el de tres, incluso el que llora.

F. ALMENA: Por eso creo que la clave para los autores es tener en cuenta ese público heterogéneo, porque, salvo los espectáculos mágicos que, aunque sean para los más pequeñines, gustan a todos, el resto se hace para los más pequeños, y los mayores se aburren, o viceversa. Creo que ahí es donde deberíamos los autores buscar un tipo de teatro para ese público que suele estar entre los tres y los nueve años, y, luego, atender ya el teatro específico para edades homogéneas. Margarita, cuestionabas antes la existencia del teatro para jóvenes. Más que el teatro para jóvenes, podría ser el pensado para que sea representado por ellos. Hay una demanda tremenda y, de hecho, las colecciones que han aparecido son insuficientes. Apenas hay textos teatrales específicos para esos chicos que están entre los doce y los catorce años y que necesitan hacer teatro, pues la mayoría de las obras que encuentran y hacen son de teatro muy infantil o muy de adultos.

F. ALMENA: Apenas hay textos teatrales específicos para esos chicos que están entre los doce y los catorce años y que necesitan hacer teatro.

I. DEL MORAL: Yo lo que creo es que, a partir de una cierta edad, también hay que dejar de servir a los jóvenes, hay que dejar de hacer juvenilismo como hay que dejar de hacer infantilismo. Que el lector o el espectador joven se vaya asomando a la enorme oferta cultural que hay y se vaya enganchando a las propuestas que se le ofrecen. Es él el que tiene que incorporarse a la fuerza teatral y no la fuerza teatral a él.

F. ALMENA: Acepto que el teatro sólo para jóvenes, como espectadores, puede ser absurdo. Para eso está el de adultos, que cada uno asista si le apetece. Otra cuestión es para que lo realicen jóvenes.

I. DEL MORAL: Pero los jóvenes pueden hacer *Macbeth* y *Don Juan Tenorio* y las obras de Jardiel Poncela a partir de los catorce o quince años. Las obras de Jardiel, las de Mihura y las de Shakespeare son estupendas para hacerlas gente joven, si les apetece. Puedes escribir un teatro válido para jóvenes, pero no porque lo hagas para que lo representen ellos, sino que tu teatro resulta adecuado para que lo hagan jóvenes.

F. ALMENA: Hablo de la demanda o carencia de teatro para ser representado por estos chavales que están en los doce, trece o catorce años. Específico para esas edades, no superiores. Y con muchas de esas obras que has indicado no pueden.

I. DEL MORAL: Claro, no porque no sea un tipo de teatro destinado a jóvenes, sino porque resulta complicado para ellos.

F. ALMENA: Por eso, con independencia de que entre los textos para adultos tengan los que quieran, se necesitan textos específicos, más acordes con la capacidad de esa edad, sin grandes dificultades para su montaje y sin que caigan en el infantilismo de unos textos destinados a más pequeños. Ahí existe un gran vacío, a mi modo de ver. Por eso creo que los autores teatrales deberíamos preocuparnos un poco por esa parcela, no por establecer parcelas. Pienso que el autor tiene expresar lo que él quiere, como se ha dicho, pero también atender a un sector que demande un tipo de teatro, ¿no?

M. SÁNCHEZ: No sé. Yo pienso que el autor creador tiene el

difícil papel de hacer siempre algo distinto. La creación implica también estar innovando, queriendo hacer algo distinto. En ese caso, es bastante difícil que nos pongamos a pensar si el teatro que escribimos va dirigido para niños de cuatro a seis o a jóvenes. No sé, creo que eso va a ser muy complicado. Claro que también trabajamos por encargo. Si de pronto nos salen encargos de este tipo, yo desde luego no les vuelvo la espalda.

F. ALMENA: No, yo no voy por el encargo, voy porque dentro de esa gran creatividad, de esa libertad, y sin encorsetarse, el autor pueda decidirse por atender las necesidades de un sector de la sociedad.

I. DEL MORAL: Acceder al teatro es complejo y requiere un soporte estratégico y logístico del adulto, pero a partir de los catorce o quince años, con el adulto, no quiere ir a ninguna parte.

I. DEL MORAL: Yo, si tuviera que decidir fríamente que iba a hacer una obra adecuada específicamente para ser hecha por actores de trece o catorce años, no sé si sabría.

F. ALMENA: Yo sí he escrito algunas obras expresamente para que sean representadas por actores muy jóvenes, pero con la libertad más absoluta, sin el menor condicionante y porque en ese momento me apetecía. Ahora, por supuesto, si veo que no me sale nada, me olvido, eso está claro para mí. Si no, sería un condicionante tremendo.

A. GÓMEZ CERDÁ: Es muy difícil empezar a escribir pensando en la edad del destinatario.

I. DEL MORAL: Sobre todo en el caso del teatro, pensando en la edad del ejecutante, no ya la del receptor, que todavía se podría. Cuando los conflictos son claros y primarios, cuando los personajes son claros, me da la sensación de que cualquier obra planteada para actores profesionales puede ser asumida por actores más jóvenes porque los personajes no tienen el grado de complejidad que requiere un actor ya adulto. Quizás la clave pueda ser ésa, hacer un tipo de texto en el que reduces al personaje un poco su nivel de complejidad, lo cual lo hace asumible por un actor que de por sí no tiene esa complejidad todavía. A lo mejor así sí se podría pensar.

A. GÓMEZ CERDÁ: Yo lo que intento, cuando escribo, es dejar la mente lo más abierta posible, es decir, que vengan todo tipo de ideas, de personajes, de historias y, luego, cuando hay una que se va concretando, tú mismo te das cuenta de qué camino va a llevar esa historia.

I. DEL MORAL: Sí, hay una cosa de la que nuestro controvertido amigo Sanchis, al que yo admiro mucho, habla: del espectador implícito. Cada obra, según se va escribiendo, genera su espectador ideal de alguna manera. Llega el momento en el que tú estás escribiendo un texto y, de alguna forma, ese texto empieza a crear lo que sería su espectador implícito, el espectador al que va dirigida esa obra. Y tú acabas escribiéndola dirigida a ese espectador imaginario y vas desechando, sin darte cuenta, las cosas que sabes que no irían para ese espectador que tú no concretas. Y entonces es verdad que a veces ese espectador implícito es un espectador adolescente, aunque no lo tengas pensado sobre la marcha. Yo, desde luego, a priori no lo he determinado nunca, aunque varias de mis obras serían muy adecuadas para ser representadas por adolescentes.

F. ALMENA: La actividad teatral en la enseñanza es fundamental. Por eso es también mi llamada hacia el teatro juvenil porque es, de hecho, donde más se produce el vacío. Generalmente, el profesorado suele hacer teatro más con los pequeños que con estos jóvenes. Quizá porque empiecen a entrar en una edad más conflictiva.

A. GÓMEZ CERDÁ: Hay una literatura juvenil, y en ella, una serie de novelas que están planteadas para jóvenes entre catorce y dieciséis o entre doce y dieciséis años, que son novelas y que están escritas con una estructura de novela y que lo único que las hace juveniles quizás sea el acercamiento al joven con algunos temas de su interés.

I. DEL MORAL: Lo que pasa es que es un terreno muy delicado, porque el joven de repente ve que se dirigen a él, cuando demasiados jóvenes desconfían.

A. GÓMEZ CERDÁ: Sí, pero si él tiene un conflicto en ese momento, unas inquietudes y de repente eso lo encuentra en un libro, ese libro le va a enganchar. Ahora existe una realidad, una serie de novelas juveniles y que son novelas, por la estructura, por la forma. Ahí ya no hay concesiones de lenguaje. La única concesión, entre comillas, que puede haber es que el autor haya buscado unos temas de interés para el joven. Lo que puede llamar la atención es que no exista una equivalencia en el mundo del teatro. Hay un teatro para niños, pero no ese teatro que podría incidir directamente en el joven, acercarse a sus problemas.

I. DEL MORAL: Yo tengo una explicación, digamos que podría ser sociológica, y es que al teatro, por ser un espectáculo más caro que el cine y donde, en general, hay que desplazarse más lejos, el joven no va. Mientras era pequeño, iba en familia. Pero a partir de los catorce o quince años, los niños ya no tienen que ir, ni quieren, con sus padres a ninguna parte. Al cine van porque hay cine en el barrio, es más barato y no han de ir con los padres. Si el teatro tuviera más forma de excursión, como tiene el cine, como tiene la televisión, como tienen los vídeos o incluso las novelas, que son cercanas y el chaval por su cuenta puede acceder, pues es posible que asistiera al teatro. Pero como acceder al teatro es complejo y requiere un soporte estratégico y logístico del adulto, y con el adulto no quiere ir a

ninguna parte, creo que es muy difícil para los chavales asistir al teatro.

A. GÓMEZ CERDÁ: Quizás la solución estuviera más en la línea de leer teatro o volver a leer teatro, o representarlo en el colegio o en el propio instituto.

F. ALMENA: De todos modos, creo que los dos teatros, para niños y para jóvenes, pueden convivir. Pero, si queréis, para terminar, os recuerdo dos últimos temas aún no tocados: el teatro frente a las nuevas tecnologías audiovisuales y el futuro del teatro para niños y jóvenes.

I. DEL MORAL: Yo creo que en el momento actual lo audiovisual no es teatro, simplemente. Para mí el teatro es esencialmente presencia física. El teatro a través de *Internet* no es teatro, el teatro en la televisión no es teatro. Ahí soy radical.

F. ALMENA: El planteamiento, más que el teatro en los medios audiovisuales, es qué le queda al teatro frente a toda esta avalancha audiovisual. Si creéis que tiene futuro o no tiene futuro.

I. DEL MORAL: Cada vez más, precisamente mientras se preserve su carácter diferenciador y conserve lo que tiene de insustituible. Si para vender teatro lo rocías de pantallas y de no sé cuántos artilugios, estás vendiendo una cosa que no es teatro. El teatro tendrá tanto o más futuro cuanto más conserve su carácter intransferible, su esencia y lo hagas insustituible.

A. GÓMEZ CERDÁ: Lo que no se puede hacer es intentar combatir al enemigo pasándote a él, porque entonces estás perdido, la batalla la tienes perdida de antemano. El futuro del teatro y de la literatura pasa por ahí, por mantener su esencia.

I. DEL MORAL: Y el teatro puede perder cuantitativamente espectadores, pero que el teatro los pierda a favor del cine o la televisión, por lo que sea, y que el cine los gane en detrimento del teatro, para mí es un problema industrial, pero no del teatro. El teatro no necesita tener un millón de espectadores para ser teatro. Distinto es que industrialmente interese. Pero intentar no perder cuota de espectadores a base de ir haciendo concesiones es suicida, porque para eso vendes directamente el vídeo.

F. ALMENA: Pero no falta gente fatalista que piensa que el teatro, frente a los medios audiovisuales, tiende a desaparecer. Yo, desde luego, creo que no.

I. DEL MORAL: Yo también creo que no. Otra cosa es que asista más o menos gente, pero eso no tiene relevancia.

M. SÁNCHEZ: Mi opinión es que el teatro es un enfermo que goza de muy buena salud desde principios del siglo pasado.

A. GÓMEZ CERDÁ: Frente a la banalización de los medios audiovisuales, que es tremenda y que cada vez va a más y a más, cualquier persona que busque algo cultural tendrá que encontrarlo por otro sitio.

F. ALMENA: Tú estás hablando del teatro en general, y creo que estamos de acuerdo. Pero con mi planteamiento me refería a que ahora hay quienes dicen que frente a la televisión, los ordenadores, las consolas y los juegos electrónicos al niño le va a dejar de interesar el teatro. Yo, personalmente, creo que no.

M. SÁNCHEZ: Es que con el teatro para niños sucede igual. Volverá a resurgir en el momento en que nosotros podamos enseñarles, y lo descubran, que el teatro es un arte vivo, que van a encontrarse un actor encima de un escenario, que en esa función que están viendo nunca más se va a repetir. Eso no es una cosa que sepan desde el principio.

I. DEL MORAL: Y en la que se manejan otras claves más sintéticas, frente a las fuentes audiovisuales que tienden cada vez más al apabullamiento del espectador a base de fingir la realidad de manera cada vez más convincente, porque ahora ya tenemos el cine con imágenes generadas por ordenador, que son escalofriantemente reales. Pronto será en tres dimensiones y luego será con olor y después no sé cómo será. Pero la baza que juegue el teatro, justamente, debe ser la contraria, presentar al espectador una cosa cada vez más escueta, más sintética, donde el cincuenta por ciento lo está poniendo él. No intentar que el teatro se parezca cada vez más a una película, sino cada vez menos. Siempre habrá quien prefiera esa especificidad.

A. GÓMEZ CERDÁ: Frente a la banalización de los medios audiovisuales, que es tremenda y que cada vez va a más y a más, creo que cualquier persona que busque algo cultural tendrá que encontrarlo por otro sitio. Ahí puede estar el teatro, pueden estar los libros, pueden estar otras cosas, pero va a ser difícil que los encuentre.

F. ALMENA: Sí, y aunque lo audiovisual arrastre, siempre habrá una minoría que captará el sabor de ese espectáculo irrepetible y de ese fenómeno tangible que es el personaje vivo que tiene ante sí. Desde mi punto de vista, el teatro para niños y jóvenes tiene un futuro tan digno como lo ha podido tener, a pesar de todas sus dificultades, hasta ahora.

I. DEL MORAL: Pero es que cuando no existía el cine, el teatro para niños no existía tampoco. El teatro para niños existe como género mucho después de inventarse el cine y lo que es en España me da la sensación de que la televisión aparece en el panorama cultural español antes que el teatro para niños. Quiero decir que el teatro para niños siempre ha competido con otros medios, porque antes no existía, salvo los espectáculos de títeres o circo.

F. ALMENA: De todos modos, pienso que el teatro va a alcanzar mayor solidez. A pesar de que dentro de la profesión quizá veamos el futuro con ese pesimismo habitual, creo que por una mayor formación actoral, debido a que cada vez hay más centros donde forman a los actores, de ahora en adelante será mayor la atención que las compañías presten al teatro para niños, y eso es para mí esperanzador.

I. DEL MORAL: Si empieza a haber un conjunto de textos, grande, variado y de calidad, las compañías no son tontas y los utilizarán.

I. DEL MORAL: El problema del teatro en España, y del teatro para niños, por supuesto, es esa dependencia permanente de la Administración y esa falta de autonomía con respecto al hecho político de cada momento, porque en última instancia depende de la política. De que cómo vaya el teatro dependa del partido que gane las elecciones es aberrante, o de cómo sea el concejal de cultura de tu ciudad, que con que te lo cambien se van al garete no sé cuántas compañías.

F. ALMENA: Basta con que diga que no cree en el teatro para niños, y ya se lo ha cargado.

I. DEL MORAL: El teatro para niños tiene esa fragilidad y el de adultos igual, ese depender de esa manera tan patética de la Administración. Es incomprensible que no se hayan creado organismos de gestión cultural, aunque sean estatales, que no sean gubernamentales, que estén blindados frente al cambio del Gobierno de turno, que tengan una autonomía, que sean patronatos, que sean organismos. Aquí no hay nada que sea autónomo de la decisión política caciquil de turno y ése es uno de los grandes problemas que nos encontramos y que viene motivado por otro gran problema: la falta de unión del teatro con la sociedad. La sociedad no está manteniendo el teatro como lo tendría que mantener, y si el teatro no es mantenido por la sociedad, está perdido. Los ingleses ven más televisión que los españoles, pero el teatro inglés se mantiene. Y en Estados Unidos se ve más televisión que en ninguna parte, pero el teatro es una industria poderosa.

A. GÓMEZ CERDÁ: ¿Pero con relación a otras épocas se han perdido expectativas?

I. DEL MORAL: El teatro en España, tuvo una época dorada, en los años cincuenta y sesenta, por ejemplo. Se hacía mucho teatro. Se hacía teatro en el franquismo. El teatro que se estaba haciendo en el mundo se estrenaba en España puntualmente: las obras de Tennessee Williams, de Arthur Miller, de Dürrenmatt, el teatro alemán, el teatro europeo, el teatro burgués, que lo había de todo tipo, pero también había el teatro comprometido que era comercial y se vendía y se hizo de los años sesenta hasta los setenta.

F. ALMENA: En esa época tuvo auge también el teatro para niños, en el que hubo directores y muchos actores que, luego, han sido muy reconocidos y que hacían a la vez teatro para adultos y teatro para niños. De todos modos, creo que hay que pensar en positivo. Ese espíritu derrotista que hay dentro del teatro hay que vencerlo. En el tema que nos ocupa tiendo a ser más optimista que pesimista.

I. DEL MORAL: Lo que es verdad es que, hoy en día, hay una pequeña industria de teatro para niños, con sus aspectos negativos, en el sentido de que hay mucho pirata, mucho comerciante, como en cualquier industria, pero sí existe un terreno que no existía hace veinte años, el teatro para niños como un segmento relativamente consolidado, porque hay campañas. Consolidado no de la manera que a nosotros nos gustaría. De acuerdo, pero lo hay.

F. ALMENA: Y repartido, tú lo has dicho antes, por autonomías. Hace años había teatro para niños, pero fundamentalmente en Madrid y Barcelona. Luego, en provincias había también en los años que tú dices, pero menos. Ahora, sin embargo, todas las autonomías tienen sus compañías de teatro. A partir de los años ochenta es cuando empieza el teatro a ir ya a los pueblos.

F. ALMENA: Hemos hablado mucho del teatro para niños, pero creo que, un poco como conclusión, deberíamos hablar sobre los textos, hacer una llamada para que se escriba más teatro, más teatro de calidad, más literatura dramática, y se trabaje por su reconocimiento social.

I. DEL MORAL: Para los escritores se justifica por el mero hecho de hacerlo y, cuanto más y mejor se haga, a la fuerza subirá su calidad. Es decir, que aunque a ti no te demandan las compañías obras como autor, tú encuentras justificación en escribirlas, porque si empieza a haber un conjunto grande, variado y de calidad de textos, las compañías no son tontas y los utilizarán. Sí, los autores deberíamos escribir teatro para niños.

F. ALMENA: Como final de este encuentro podríamos animar a nuestro colectivo de autores asociados a que lo hagan, que se sumen a este proceso y a que luchen por que se estrene el teatro escrito por profesionales y, además, a que se lea teatro, a potenciarlo como literatura dramática. Este encuentro pienso que puede ser una llamada.

M. SÁNCHEZ: Además de que hemos arreglado el mundo del teatro para niños esta tarde. No me digáis que no. Yo creo que sí, que algo se ha arreglado.

F. ALMENA: Y yo os doy las gracias por ello y por vuestra participación. ■

Cuaderno de bitácora

SUPERTOT, UN VUELO SIN TURBULENCIAS

por Josep María Benet i Jornet

A principios del año 1970 mi moral como autor de teatro estaba por los suelos. La situación de las artes escénicas en Barcelona era penosa, y además yo no tenía credibilidad en ninguna parte. Ni siquiera ante la gente que me tocaba, la gente de lo que llamábamos teatro independiente. Entonces una revista infantil en catalán me pidió que escribiera textos escénicos breves . Lo hice, se publicaron y más tarde unos cuantos se unieron y formaron un espectáculo que tuvo, en 1971, discreta pero amable acogida. Yo no servía para nada. Pero bueno, para teatro infantil quizá sí; al menos sabía que no debes ponerte en plan de estúpido paternalismo; que, o eres capaz de de disfrutar como un jabato, tanto como quieres que disfrute el público al que te diriges, o mejor dejarlo correr.

Como retardada consecuencia de lo anterior, y no sin dudas de si se equivocaba conmigo, Francesc Alborch, que dirigía una dinámica e innovadora compañía de teatro para chavales, me vino a ver el verano de 1973 y me preguntó si sería yo capaz de escribirle un musical. Dije que claro. Habría dicho que claro a cualquier propuesta escénica que se me hiciera y viniera de donde viniera. Me lo pensé unos días, pocos en realidad. Yo era, y casi soy aún, impenitente y orgulloso lector de tebeos o comics. Los super héroes no eran ni son mis favoritos (en parte estoy mintiendo como un bellaco) pero pensé que no me apetecía mostrar en el espacio escénico ni una historia de hadas, ni un cuento de niños perdidos en el bosque, ni una fábula con humanizados osos, zorras y leones. En cambio..., por ejemplo mezclar a Superman con el Capitán Marvel... Eso sí podía, digamos, motivarme.

Hablé de nuevo con Alborch. Supermán era un personaje pasado de moda... ¿Quién se acordaba de él? ¿O de cualquier super héroe? Pero de todos modos, vale, le pareció bien la idea. (Las negociaciones ocurrían, naturalmente, antes de la irrupción en las pantallas de Marlon Brando como padre secreto, lejano y difunto de un periodista con gafas que llevaba un extraño uniforme debajo de la camisa. La vida da vueltas.) Terminé de escribir el texto en noviembre de aquel 1973.

Intenté, hasta donde supe hacerlo, llevar adelante una operación con diversos objetivos. El primero era, con perdón, que el público infantil no se aburriera, que la acción fuera trepidante y los diálogos sintéticos e incisivos. Como en los comics. En realidad utilizamos no sólo esa, sinó cuantas técnicas de cómic supimos trasplantar, y hete aquí un segundo y más atrevido (para entonces) objetivo. Salpiqué el texto con abundancia de onomatopeyas, espero que de forma no gratuita; para las peleas y para los sentimientos. Imaginé una escenografía basada fundamentalmente en la presencia de grandes viñetas cambiantes, planas, y en una utillería también plana, en dos dimensiones, sin volumen alguno; también sugerí el uso arbitrario (que debía poder cambiar de una escena a otra aunque fuera para un mismo vestido o traje) de los colores básicos: rojo, amarillo y azul, o de su superposición burda y evidente. También aconsejaba una repetida y expresiva inmovilización, sólo durante un segundo, de la acción dramática en sus abundantes momentos culminantes...

Alborch potenció y amplió mis propuestas. Y buscó a Pere–Josep Puértolas para que creara una música irónica, pegadiza, elaborada... No hubo ningún problema de comprensión entre el letrista de las canciones, que era yo, sí, y el compositor. Creo que había sabido entender más o menos cuál debe ser el ritmo y cuales deben ser las astucias dramáticas de una canción escénica, y Puértolas me pidió cambios, pero pocos. Su partitura es verdaderamente magnífica.

¿Qué contaba el espectáculo? Decía yo en los programas de mano, creo, y en todo caso en el prólogo de la edición: «Situé a mi héroe (...) en su medio natural, la gran ciudad, procurando evidenciar, aunque de forma muy esquemática, su debilidad real, su ineficacia y su dependencia de aquellos a quienes creía combatir». Toda una definición de intenciones. Estábamos en el combativo 1973. Pero hoy no cambiaría ni un ápice de esas intenciones.

Utilicé, de forma deliberada y militante, una pequeña dosis de erotismo y una gran dosis de violencia. (Con otra obra inmediatamente posterior, *El somni de Bagdad*, iríamos un poco más allá en lo del erotismo.) Reivindicar, como lo hacíamos, que los niños y las niñas no son ángeles asexuados y mansos, y que además no tienen por qué serlo, hizo palidecer a alguna personas, pero en realidad no hubo problemas.

Alborch trabajaba con medios precarios, y por lo tanto me planteé que ocho actores, incluido él en menesteres menores, pudieran encarnar a cantidad de personajes protagonistas o secundarios. El director realizó milagros y se contentó con siete. Estaba el chico con su doble personalidad (aquel jovencísimo y atlético Pep Saiz que por primera vez protagonizaba un texto que tendría larga andadura), estaba la chica (una juncal y llena del sentido del humor Carme Barberà, que no quiso profesionalizarse nunca), estaba el amigo rival en amores y traidor consumado, estaba el científico que había creado a *Supertot* con fines dudosos... Estaban siete personas ninguna de las cuales cobraba nunca. Pero eso sí, se viajó. A lo largo de cientos de representaciones.

La obra se estrenó en noviembre de 1974, en el teatro Romea de Barcelona, dentro de unos añorados «Cicles de Teatre de Cavall Fort». Fue, dentro de lo posible, en el ámbito —de algún modo un gueto— del teatro para chicos y chicas, un

auténtico y progresivo éxito. El grupo la llevaría a todas las partes posibles y la remontaría durante años, con nuevos repartos.

La primavera de 1975 se fue a un «Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud», en Torremolinos, también, y obtuvimos una muy buena y sorprendida acogida, que permitió la traducción y publicación de la obra al español. A partir de ahí, un año o dos después, el espectáculo se dio en otro congreso, esta vez internacional y en Madrid. Como consecuencia la obra se tradujo al portugués y se estrenó en Sao Paulo (1979). Fue la primera vez que una obra mía saltaba las fronteras idiomáticas del catalán y se estrenaba en otra lengua. Allí, en Brasil, se editó un disco y se ganó algún premio oficial. (En catalán hubo otro disco.) Hubo un montaje en español, creo que algo más tarde que el brasileño, y quizá dirigido por César Oliva desde Murcia, pero que, diría llegó también a Madrid. He olvidado por qué, pero no he tenido nunca noticias directas de esa puesta en escena, que sospecho era interesante.

El original catalán ha llegado, hasta hoy, a las 18 ediciones. La obra mía con más ediciones, aunque no sé si con más ejemplares. De modo que se trata de un texto que continua vivo. Mientras escribo me llega la noticia de que quizá se traduzca en otro país. Eso no es algo que me emocione ya tanto como antes, pero que ilusiona de todos modos.

Llegué al teatro infantil y juvenil casi por casualidad y casi siempre por encargo. Escribí cinco obras de ese género. No sé si volveré a escribir ninguna más. Pero *Supertot,* que no fue ni mucho menos la primera pieza que estrené, sí fue, ahora me doy cuenta, la primera satisfacción teatral, comedida pero sin espinas, que tuve en mi vida. Así que recuerdo con ternura y gratitud a las personas que hicieron posible la experiencia. Y a la gente de teatro y de televisión que me dice, de pronto: «¿Sabes?, yo empecé en el teatro, en la escuela, protagonizando y/o dirigiendo *Supertot*. ¡Imagina! ¡Cómo pasa el tiempo!». ■

Supertot

[fragmento]

Traducción de Francesc Alborch

BILL. Jimmy, te agradecería que nos dejases solos, de una vez. Tengo que dictar unas notas a Gladys.

JIMMY. Muy bien... Gladys, recuerda que prometiste cenar conmigo esta noche.

GLADYS. A las siete pasa a buscarme.

BILL. ¡Gladys!, te comprometiste conmigo.

GLADYS. ¡Cierto! ¡Qué cabeza la mía! Ayer quedé contigo *(por Bill)* y hoy contigo *(por Jimmy)* ¡Qué apuro! ¿Cómo lo solucionaremos?

JIMMY. ¡A puñetazos!

BILL. ¡No!

JIMMY. Estoy harto de que vayas tras de Gladys continuamente. Quítate la chaqueta y prepárate a recibir una buena paliza.

GLADYS. ¡No quiero que peleéis!

BILL. No pelearemos.

GLADYS. *(Sorprendida y decepcionada).* ¿No pelearéis? ¡Claro! No lo merezco.

BILL. Sí, te lo mereces pero no pelearemos.

JIMMY. Fíjate bien, Gladys, qué gallina. Tiene miedo. Muy bien, cobarde, pues Gladys saldrá conmigo. Y pobre de ti si vuelves a ir tras ella.

BILL. ¡Ni lo pienses! Gladys saldrá conmigo. Hoy y siempre que quiera.

JIMMY. A que te doy un trancazo.

GLADYS. ¡No te atreverás a pegarle una bofetada, Jimmy.

JIMMY. ¡Qué no? Mira. ¡Plaf!

GLADYS. ¡Bill, te ha pegado una bofetada!

BILL. Véte.

GLADYS. No te atreverás a darle un puñetazo.

JIMMY. ¿qué no? Mira. ¡Crac!

Escena de *Supertot* de Josep M. Benet i Jornet.

GLADYS. ¡Bill, te ha dado un puñetazo!

BILL. Véte.

GLADYS. Pero estoy segura de que no te atreverás a propinarle una paliza tan imponente que el pobre chico acabe en el suelo, plegado como un acordeón. ¿Verdad que no Jimmy?

JIMMY. ¿Qué no? Mira. ¡Crock! ¡Txop! ¡Xacs! ¡Floph! ¡Toiang!

BILL. *(Cayendo)* Ufff...!

(Dos segundos de inmovilidad total: Bill en tierra con un mechón de cabello sobre la frente y una mueca de dolor en la cara. Jimmy triunfante, la ropa desordenada y la expresión insultante. Gladys apoyada en una mesa con una mano frente a la boca abierta por la sorpresa. Retorna la acción).

GLADYS. Pobrecillo.

BILL. Véte.

JIMMY. Gladys, a las siete pasaré a recogerte. *(Sale)*.

BILL. Por favor, Gladys. ¿Puedes traerme una toalla humedecida para limpiarme las heridas?

GLADYS. Bill, ¿te enfadarás si te digo que te creía más valiente? ¿Por qué no te defendiste? Vuelvo enseguida. *(Sale)*.

Historia crítica del teatro infantil español

De Juan Cervera

Por Javo Rodríguez

Historia crítica del teatro infantil español

de
Juan Cervera

Edición:
Editora Nacional

¿Cómo recomendar un libro cuando muchos de sus criterios no se comparten?

¿Por qué recomendar ese libro cuando no constituye una novedad editorial?

Estas, y alguna otra, preguntas se contestan afirmando que *Historia crítica del teatro infantil españo*l es una obra imprescindible y única, que no ha sido superada dos décadas después de que obtuviese el *Premio Nacional de Literatura Infantil,* en su modalidad de Investigación.

Esto da idea de la pobreza que existe en el campo del análisis teórico del teatro para niños, pobreza que se agrava si hablamos del análisis histórico.

El ensayismo teatral español ha despreciado y ninguneado los textos para público infantil de forma sistemática. No es una afirmación banal.

Si leemos obras emblemáticas como *Historia del teatro español* de Francisco Ruiz Ramón o más modernas como *El teatro español desde 1936* de César Oliva, nos encontramos con sorpresas.

Ruiz Ramón reduce las siete obras para niños de Jacinto Benavente a tres que despacha en un solo párrafo; más espacio dedica a Ramón María del Valle–Inclán y su *Farsa infantil de la cabeza del dragón,* tal vez porque considera que «rebasa con mucho la significación propia de una pieza de teatro infantil»; las obras para niños de Eduardo Marquina, los hermanos Quintero, Alejandro Casona, Alfonso Sastre, Lauro Olmo y Pilar Enciso o Carlos Muñiz simplemente no existen.

Más atenuado pero claramente insuficiente es el caso de César Oliva quien, tras detenerse en el teatro para niños de Luis Matilla y, brevemente, en el de Benet i Jornet, ignora las obras de Jesús Campos, Miguel Ángel Rellán, Alberto Miralles, Fernando Almena, Miguel Ángel Medina o Ignacio del Moral, por poner sólo unos ejemplos.

Los casos anteriores se refieren a autores analizados, en su faceta de dramaturgos para adultos, por Ruiz Ramón y Oliva. Si hablamos de autores especializados en teatro para público infantil (Gloria Fuertes, por poner un ejemplo) la lista sería interminable. Lo mismo sucedería si hablásemos de autores que escribieron o escriben para niños en euskera, gallego o catalán. Y no hablemos si se trata del teatro de títeres, donde salvando los casos de Lorca y Valle, el vacío de información es casi total.

Este enorme agujero negro es el que llena Juan Cervera, superando obras anteriores como *Historia de la literatura infantil española* de Carmen Bravo Villasante, única referencia documentada hasta la ya lejana aparición del estudio de Cervera.

El autor disecciona estos autores y textos, ignorados sistemáticamente, hasta el fondo y, en este sentido, poco importa si se comparten o no sus opiniones, lo importante es que sus críticas se convierten en seminales, en una referencia imprescindible.

¿Por qué, con todo esto, los peros que abren esta recomendación?

El primero de todos correspondería a una eterna polémica que ya debería haber sido superada: las diferencias entre teatro infantil y teatro para niños.

En la introducción de su obra, Cervera polemiza con Alfonso Sastre sobre este tema. Frente a la opinión de Sastre (la más admitida en la actualidad) quien afirma

que el teatro infantil es aquel en el que hacen los niños, y el teatro para niños es aquel que los adultos representan para un público infantil; Cervera se inclina por englobar dentro del teatro infantil todo aquel en el que se establezca cualquier relación entre teatro e infancia.

Esto le lleva a dedicar gran parte de su obra a textos que abarcan desde la pura catequesis (el teatro de los jesuitas, salesianos, las representaciones de los milagros de San Vicente Ferrer...) a tradiciones como la representación de *El Misterio de Elche,* pasando por la literatura dramática para la educación de príncipes.

Si hay que buscar una fecha de nacimiento para el teatro destinado al público infantil, tal y como lo entendemos hoy, sin duda esta sería el mes de diciembre de 1909, cuando Jacinto Benavente inaugura el «Teatro de los Niños» en Madrid.

Por primera vez se realiza una programación que pretende ser estable y no reducida a las fechas navideñas o feriales.

Una programación realizada para todos los públicos e interpretada por compañías profesionales sin intervención infantil[1]. Un teatro alejado de la catequesis[2].

Y, sobre todo, el factor al que el autor responsabiliza de este paso es lo que llama «la conciencia literaria», refiriéndose a la aportación, inédita o vergonzante hasta entonces, que autores consagrados en el teatro para adultos, realizan escritores como Valle–Inclán, Eduardo Marquina o el propio Benavente[3].

Desde 1909 hasta 1975 es donde el trabajo de Cervera cobra autentico interés.

Cervera no ignora a ningún autor del periodo que analiza.

No se olvida de los títeres, señalando a gentes ignoradas pero con una interesante obra como Salvador Bartolozzi o Ángeles Gasset.

Tampoco, aun de forma relativamente forzada, obvia las aportaciones indirectas de García Lorca o Rafael Alberti[4].

El segundo pero no es achacable a Cervera sino a la pobre investigación que sobre el tema se publica, Cervera finalizó su estudio con la llegada de la democracia, desde entonces a hoy, la más rica etapa del teatro para público infantil en nuestro país, la historia está por escribir. ■

Fragmentos de *Historia crítica del teatro infantil español* de Juan Cervera

[1] Si el teatro de los niños a divertirlos ha de estar dedicado, mal cumpliría si para divertir a unos habría de mortificar a otros. Cuando alguna obra exija algún personaje infantil, niño o niña, no faltarán zangolotinos de ambos sexos que sepan dar al público la ilusión de la infancia. (Benavente, citado por Cervera).

[2] Y nada de esa moral practicona que a cada virtud ofrece su recompensa y a cada pecadillo su castigo; esa moral que convierte el mundo en una distribución de premios y pudiera resumirse en un dístico por el estilo:

«No comáis melocotones, porque dan indigestiones». (Benavente, citado por Cervera).

[3] El hecho de que la idea partiera de Benavente y que este planteara su creación a niveles profesionales y no simplemente de buena voluntad; en el ámbito de uno de los teatros consagrados, y no en la penumbra de una escuela o en una parroquia, tiene el valor de dar al gesto el valor que se merece. Y en el ánimo de Benavente estaba recabar para el «Teatro de los Niños» la colaboración de autores importantes, con lo que la idea cobraba matices de seriedad y trascendencia.

[4] García Lorca propiamente no aporta creaciones de teatro infantil. Con todo, su sentido de lo infantil [...] siembra en alguna de sus composiciones [...] elementos que parecen dispuestos para culminar en obras dramáticas para niños.

La presencia de títulos sugestivos para el mundo de la infancia, tales como *Los títeres de cachiporra* y *Retablillo de Don Cristóbal.* Nuestra afirmación se basa no solamente en el título propiamente tal, o en la calificación que acompaña al segundo —farsa para guiñol— sino en parte del desarrollo dramático y tratamiento literario que les imprime, que hacen que esta obras presenten fragmentos o aspectos auténticamente infantiles, aunque en su conjunto no lo sean.

Viela, Enriqueto y su secreto

de Paloma Pedrero, Ana Rossetti y Margarita Sánchez

Ignacio del Moral

Viela, Enriqueto y su secreto

de
Paloma Pedrero, Ana Rossetti y Margarita Sánchez

Edición de
Alfaguara
Madrid, 2002

Continuando con la serie iniciada con *Las Aventuras de Viela Calamares,* de las mismas autoras, la editorial Alfaguara vuelve a abordar la publicación de un texto teatral en una colección de literatura infantil. Ya en la reseña de la obra anteriormente citada señalé que me parecía prometedor incluir un texto teatral en una colección no específicamente dedicada al teatro, por lo que podría tener de normalizador de la lectura de teatro como una opción más. Los buenos resultados (ya se han hecho varias ediciones de la primera entrega) parecen confirmar lo acertado de la idea, de manera que cabría pensar que, por un lado, la serie de *Viela* podría continuar y por otro se podrían incluir nuevas propuestas.

Con relación al texto que comentamos, poco cabe añadir a lo dicho en la anterior ocasión: las virtudes del texto son prácticamente idénticas: claridad, ingenio modernidad de los planteamientos... y sobre todo, su representabilidad, especialmente por grupos de niños, ya que incluso los personajes adultos están tratados en clave accesible y fácilmente asumible por los jóvenes actores.

Hay sin embargo un aspecto que, aunque relativamente poco importante, sí habla de la prevención que, a pesar de todo, se percibe en el mundo editorial hacia lo estrictamente dramático. No cabe duda de que tanto *Viela* como *Enriqueto* son textos teatrales. Sin embargo, en la lectura es fácilmente comprobable que las acotaciones, al contrario de lo que es habitual en el teatro, se emplea el tiempo pretérito. ¿Por qué? Entiendo que es una forma de hacer que el relato se parezca un poco más al género narrativo, y disminuir así la presunta dificultad de leer teatro: la inmensa mayoría de las narraciones se cuentan usando el tiempo pretérito. ¿Por qué en el teatro las acotaciones van en tiempo presente? No es casualidad: la narración, como convención de género, cuenta hechos que ya acaecieron, que han sido debidamente ordenados en la mente del narrador, el cual ya sabe qué pasó después. El teatro, en cambio, es el relato de lo presente: la propuesta teatral es que los hechos se desarrollan por primera vez ante los ojos el espectador. Es el espectador/lector quien se traslada al tiempo de la acción y la vive en presente y no al revés. Estoy casi seguro (me costaría entender lo contrario) de que la decisión de poner las acotaciones en pretérito es una sugerencia o imposición de la editorial, en una muestra de cierto recelo residual ante el género dramático. Es natural que las autoras se plegaran a ello, pero creo que, aún siendo, como digo, un aspecto secundario, afecta a la misma esencia de la propuesta. Se trata de que los niños lean teatro, y creo que debe hacerse con todas las consecuencias: el tiempo presente hace que el lector vaya asistiendo en su imaginación al desarrollo de la trama como algo nuevo, aquí y ahora; no, insisto, como el recuerdo o relato de algo que ya fue. Y esto es el teatro.

Esta consideración no afecta al valor del texto en su parte dialogada: los personajes van completando su perfil con relación a la entrega anterior, y el mundo armonioso y positivo que propone, con una suave llamada de atención sobre algunos problemas sociales; el suave humor que destila el conjunto y el cariño que despiertan los personajes hacen que deseemos que la aventura continúe.

La edición es de nuevo limpia y clara, con dibujos sugerentes que nos recuerdan el destino final del mismo: ser representado. ■

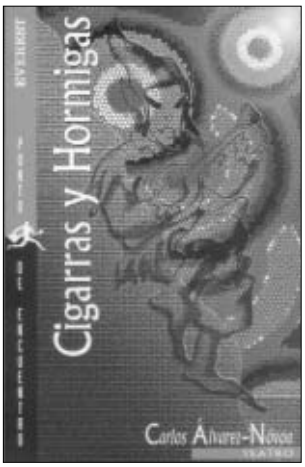
Cigarras y hormigas

de Carlos Álvarez–Nóvoa

Margarita Reiz

Cigarras y hormigas
de
Carlos Álvarez-Nóvoa

Edición de
Everest
Madrid 2002



Se trata de una obra de teatro para niños y niñas que pretende invertir el sentido de la famosa fábula de Samaniego. El autor confiesa que era una espina que tenía clavada desde la infancia, ya que no podía evitar sentir cierta antipatía por las trabajadoras hormigas y —a pesar de la intención de los que le contaban la historia— cada vez mayor aprecio por las cigarras: «Después descubrí que las hormigas eran víctimas y que las cigarras tenían una vida efímera. Entendí muchas cosas y me puse triste...», comenta Álvarez–Nóvoa.

Para ciertas personas, Carlos Álvarez-Nóvoa, es un recientemente descubierto artista. A partir de la interpretación de un solitario y entrañable señor de edad en la película, *Solas,* y de su merecido *Goya* al actor revelación del año, pasó a ser un sexagenario y conocido actor. Sin embargo contaba en su haber, además de una vida dedicada a la enseñanza, con más de doce años de experiencia escribiendo e interpretando para el teatro, con premios nacionales, a la autoría, como el *Tirso de Molina* e internacionales, como el de *Tokio*, al mejor actor.

Los personajes de esta original obra son, por supuesto, cigarras y hormigas, acompañadas de un duende narrador, que, en realidad, no cuenta parte de la historia sino que sirve de contrapunto para explicar, jugando, las diferencias reales —es decir, científicas— de los dos mundos animales que se encuentran representados por los mencionados insectos. La fábula no es tal y por ello el duende nos aclarará también que se trata de «... Una historia que no está basada en ninguna fábula, porque las fábulas son mentira.» Luego el autor no sólo trasciende la ficción moralista que tradicionalmente nos ha sido contada, generación tras generación, para dejar abierta la mente a un nuevo mensaje sobre el sentido del trabajo encadenado y la libre holganza temporal sino que, además, nos presenta esta nueva visión del mundo como real contra la otra visión basada en la fabulación.

A pesar de ello es formalmente una obra dirigida, efectivamente, a un mundo infantil, porque toda la inversión de las ideas está sutilmente acoplada dentro de un contexto fácil y divertido, muy visual en su significado, con una jerarquización clara de los personajes hormigas, máquinas de rentabilidad en cadena, y una diferenciación cristalina de espacios y mundos —el del color, la alegría y la libertad frente al del gris trabajo alienador— que, sólo al final, muestra una nueva cara que nos deja ese regusto triste que, como comentaba al principio, sintió el autor, al saber sobre la brevedad —quizá— de lo bueno e intenso de la vida y del sacrificio obligatorio a la productividad. Por eso concluye su obra con «Las cigarras, cuando son adultas, sólo viven un verano. Así es. Y ellas lo saben. Saben que el sur está muy lejos. Y para allí van. Y cantan. Cantan». Porque, como dice la canción, «Si se muere el cantor, muere la vida...».

Seguramente el mundo al revés que proponen las cigarras al principio de la obra es casi imposible aunque legítimo y soñado, ¿tenemos, sin embargo, que elegir un mundo duradero, vigilado y aburrido de hormigas vengativas y envidiosas?, ¿los dos son necesarios y en la búsqueda del equilibrio está la virtud? Tal vez Carlos Álvarez–Nóvoa sólo quiere contarles a los niños y niñas una verdad imprescindible, sustentada en una bella —y animal— historia basada en hechos reales muy teatrales. ■

El enigma del doctor Mabuso

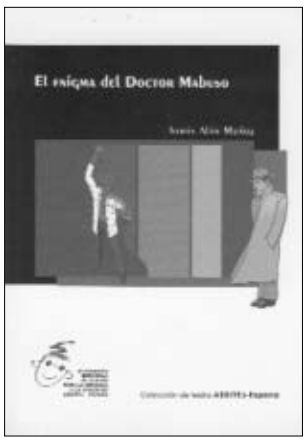
de Tomás Afán Muñoz

Fernando Almena

El enigma del doctor Mabuso

de
Tomás Afán Muñoz

Edición:
ASSITEJ–España
Madrid, 2002



El enigma del doctor Mabuso fue en el año 2001 una de las tres obras que llegaron a la final del *Premio ASSITEJ–España de Teatro Infantil y Juvenil,* de las que resultó premiada *La guerra de nunca acabar*, de Alfredo Gómez Cerdá, reseñada en estas mismas páginas, en el número 12 de **Las puertas del drama.** La Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud, convocante de este veterano concurso, atendiendo a la propuesta unánime del jurado, decidió a publicar en su colección de teatro las dos obras que quedaron finalistas, y es la editada en primer lugar la que aquí reseñamos.

Tomás Afán Muñoz (Jaén, 1968) pertenece a ese grupo de profesionales «todoteatro» para los que el teatro es algo irrenunciable, al que se entregan por completo y sirven desde todos los frentes. Autor, director, actor, empresario, montador..., al que sólo falta ser espectador de sí mismo. Y lo ha sido porque, como autor, son numerosas sus obras montadas por su propia compañía y por ajenas. Obras de las que orienta gran parte al público infantil, como *Colorín colorao, El misterio de los piratas, El teatro encantado, Las aventuras de Juanillo el despistaíllo, Una canción de Navidad, Los viajecillos de Juanillo*... Asimismo es amplia su obra para adultos: *Pícaros, Vuelve el Zorro, Esconded las gallinas que vienen los cómicos, La muerte está histérica, La pasión de Jhonny y Magdalena, Carencias*... Las obras para niños y parte de las dirigidas a adultos son montadas y producidas por la compañía La Paca, que Tomás Afán codirige con Mari Carmen Gámez. Compañía que persigue como objetivo prioritario la creación de nuevos públicos, por lo que su mayor actividad está dirigida a campañas escolares y talleres.

Cuando es manifiesta la escasez de autores, y por ende de textos, que se ocupen del teatro para niños, reconforta descubrir la atención que presta a este género un autor con, a pesar de su juventud, dilata experiencia no sólo como autor sino también como director y actor, según ya quedó dicho. Tiene, por ello, la inmensa posibilidad —o su suerte, si se quiere— de peinar sus textos, corregirlos y modelarlos en la propia puesta en escena. La posibilidad de cerrar un ciclo, con sus indiscutibles riesgos, aunque tengo para mí que superados por las ventajas. El fruto es una escritura fresca, dinámica, actual y con posibilidades escénicas.

El enigma del doctor Mabuso es una obra de una acción y una agilidad casi incontenibles, en la que los personajes entran y salen, aparecen y desaparecen, se transforman, el que era uno ahora es otro, el perseguidor resulta ser el perseguido, o todo lo contrario. Tomás Afán sabe imprimir a su texto un ritmo vertiginoso, trepidante, algo que indudablemente provocará un impacto favorable en los espectadores en esta enloquecida historia de malvados y heróicos agentes del bien.

La obra se presenta como un serial dividido en cuatro capítulos, en los que surge la voz en *off* de un narrador que, con el más clásico estilo de serial radiofónico, pregunta sobre lo que puede o no suceder en las escenas venideras y anuncia el prometedor capítulo siguiente, a un tiempo que pide al público que no se lo pierda. El absurdo y el humor se hallan presentes a lo largo de la obra, lo que unido a ese ritmo delirante, el lenguaje disparatado pero comprensible y la sencillez del tema, validan este texto para ese público infantil de edades heterogéneas que acude al teatro en compañía de sus padres y que compone lo que para mí, en cuanto a público, es el objetivo ideal del teatro para niños: el teatro familiar o de familia.

La trama, que ya en la contraportada del libro se anuncia como de intriga, misterio y suspense, se centra en la persecución del malvado Mabuso por los agentes del bien, sin que quede claro donde se halla la frontera que separa a los malos de los buenos,

los amigos de los enemigos, el bien del mal. El encargado de desenmascarar y atrapar al terrible, cambiante y enigmático doctor Mabuso es el agente Joseph Kafka, conocido como KK, sobrenombre que se conjuga a la perfección con el arquetipo del antihéroe que representa. Contrasta la definición que de él ofrece su jefe como «el más valiente, el más fuerte y el más guapo» con la del propio KK: «Soy una basurilla, un gusanillo, un cobardica». Este contraste del antihéroe con el superhombre al que se tiene acostumbrado al niño ha de provocar en éste un efecto desinhibidor e hilarante, que le devolverá a la realidad de un mundo poblado más por patosos y cobardes que por héroes. Personaje muy singular es Ígor, un robot pegajoso y besucón, asignado como ayudante al agente KK, que supone otra divertida disparidad de lo que se espera de un autómata. El embrollo culmina con la conversión de todos los hombres en perversos «mabusos» mientras los «mabusos» piensan que los malvados hombres no existen, lo que cuestiona el lado en el que se encuentra el mal o, a lo sumo, lo relativiza según el sitio desde el que se mire.

El lenguaje del texto goza de idéntica agilidad que la acción, es rico, disparatado y divertido, y abundan los juegos de palabras, entre los que destacan los realizados por medio de las derivadas de «mabuso». Lenguaje que el autor sabe adornar con toques del absurdo.

En cuanto a la edición, es reseñable el cuidado y atractivo diseño con que ASSITEJ–España ha renovado su colección, en el que se encuadra el de *El enigma del doctor Mabuso,* con una portada seria, elegante, sin concesiones, dirigida más al profesional que al niño, objetivo claro de la publicación, a diferencia de las colecciones de editoras especialistas en literatura infantil y juvenil enfocadas hacia el niño, lo que no priva al texto reseñado ni a la colección de que puedan ser recomendados para su lectura por los niños, que el teatro también se lee.■

Guía de teatro infantil y juvenil

de Julia Butiñá, Berta Muñoz Cáliz y Ana Llorente Javaloyes

Mar Rebollo Calzada

Guía de teatro infantil y juvenil

de
Julia Butiñá, Berta Muñoz Cáliz y Ana Llorente Javaloyes

Edición:
ASSITEJ–España
AEALIJ
UNED

Diez años después de que Julia Butiñá publicara la *Guía de teatro infantil y juvenil español,* se han producido cambios significativos en la oferta editorial de este sector. Con el propósito de renovar la Guía se ha reeditado bajo el aliento de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, de la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ–España) y de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, a través del curso «El teatro como recurso educativo».

En esta nueva realización se han unido a Julia Butiñá, directora del curso citado, otra profesora del mismo, Berta Muñoz Cáliz y Ana Llorente. Todas ellas han realizado una investigación minuciosa y profesional, desde su condición de filólogas, documentalistas e investigadoras teatrales. Su trabajo recoge una amplia información bibliográfica sin precedentes en este campo, con la feliz circunstancia de que la casi totalidad de las obras reseñadas se consiguen fácilmente en librerías y bibliotecas.

La edición va dirigida a un amplio sector de receptores: compañías, profesores de enseñanza primaria y secundaria que impartan talleres de teatro o las materias de lengua castellana o catalana y de sus respectivas literaturas. Además, la incorporación de referencias bibliográficas sobre teoría teatral y sobre estudios teóricos

monográficos, así como sobre artículos publicados en revistas de educación, de teatro y de literatura, hace que el interés se amplíe a investigadores, estudiosos y doctorandos de este género teatral.

El corpus central de la obra está formado por tres capítulos titulados respectivamente: «Textos teatrales en lengua española», «Textos teatrales en lengua catalana» y «Bibliografía teórica».

El primero de ellos, está elaborado conjuntamente por las autoras y aparece subdividido a su vez en tres apartados: uno dedicado al teatro para niños y jóvenes, otro al teatro escolar y el último al teatro de títeres. Con el fin de diferenciar las obras para ser representadas por niños en exclusiva —teatro escolar— de las creadas para ser utilizadas en las compañías de adultos para público infantil se han delimitado los primeros apartados. El contenido didáctico del teatro escolar incluye además juegos dramáticos y ejercicios de dramatización muy útiles para los escolares que desean representar. En esta línea se incluye el apartado sobre el teatro de títeres, que no aparecía en la edición anterior.

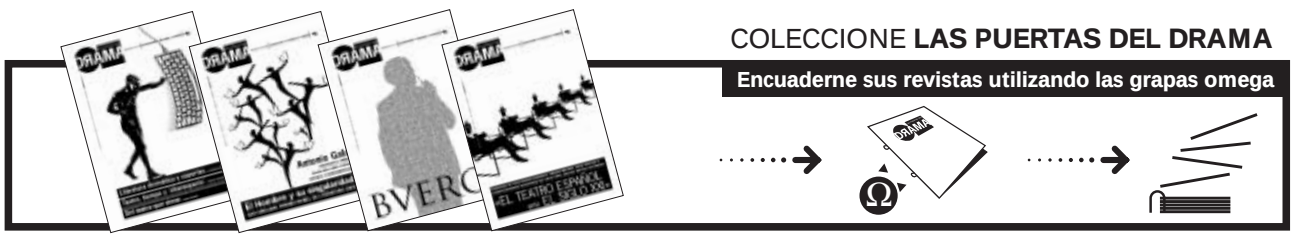
El capítulo de textos teatrales en español incluye un grupo de textos que sin ir dirigidos explícitamente a jóvenes han sido editados en colecciones juveniles. Se reúnen aquí textos tan variados como los *Entremeses* de Cervantes o *La Saturna* de Domingo Miras. En líneas generales estas obras aparecen estrechamente vinculadas al currículo de la ESO y del Bachillerato LOGSE y muchas de ellas cuentan con ejercicios didácticos, propuestas de dramatización o similares.

Completa la propuesta de los textos en español las ediciones de obras clásicas y contemporáneas preparadas para los estudiantes de secundaria, que si bien no tienen un destino exclusivo en el taller de teatro se adecuan de lleno en las clases de lengua castellana y literatura. Este bloque supone una orientación gratificante para los profesores de esta materia ya que junto al listado se incluyen prólogos, tablas cronológicas, ejercicios y posibles notas aclaratorias junto al nombre de la persona que ha llevado a cabo la edición.

El capítulo segundo escrito por Julia Butiñá es el dedicado a los textos teatrales en lengua catalana e incluye las clasificaciones de textos infantiles y juveniles del capítulo anterior. Destacan aquí obras de la colección bilingüe «Taller de teatre/o» de autores catalanes.

Para finalizar, el capítulo tercero dedicado a bibliografía teórica va dirigido como señala su autora, Berta Muñoz, a profesores e investigadores, tanto del teatro infantil como de cualquier aspecto de la enseñanza del teatro para niños y jóvenes. A diferencia de los otros dos capítulos, no se han referenciado únicamente las obras disponibles en el comercio sino que la bibliografía ha perseguido la exhaustividad, por lo que si el lector necesita consultar algún aspecto de su interés deberá hacerlo en bibliotecas especializadas, como la del Centro de Documentación Teatral o la del Ministerio de Educación, por citar las más relevantes. Las materias abordadas en este capítulo van desde la pedagogía teatral hasta propuestas prácticas para crear un taller de teatro, pasando por el género del teatro infantil. Para ello se ha procedido a señalar el medio en el que se han publicado las monografías y los artículos recogidos.

En definitiva se puede decir que la guía ofrece una completísima información sobre la práctica totalidad de obras de teatro infantil y juvenil que se ofrecen en el mercado, sin olvidar las referencias a textos clásicos. A la vez que facilita la búsqueda, apoya su estudio y orienta a los lectores, profesionales e investigadores en sus intereses concretos. Se presenta en un formato atractivo y accesible a la vez que riguroso, por lo que se convierte en un referente imprescindible en su género. ■



El teatro también se lee

Me gusta mucho leer, aunque sobre todo leo novelas, pero como también soy aficionada al teatro, de vez en cuando leo obras. Sobre todo las de mi padre, pero también otras.

Lo que más me gusta de leer teatro es que me imagino la obra como yo quiero: me imagino las voces, los decorados y el vestuario. Algunos de mis amigos son aficionados a leer, pero casi nunca leen obras de teatro, porque les parece aburrido, aunque en el colegio al que yo voy leemos a veces obras en voz alta, repartiendo los papeles (yo una vez hice de Don Luis en *Don Juan Tenorio*). Entonces sí que a todos les parece divertido, aunque no lo hacemos muchas veces. Me gustaría que lo hiciéramos más a menudo.

Lo bonito del teatro es que los actores están cerca de ti de verdad, y que sabes que cada día va a ser distinto. Alguna vez he visto la misma obra dos veces y siempre hay alguna cosa que cambia. Cuando yo he hecho teatro con el colegio siempre cambiaba algo de un día para otro, porque alguien se equivoca o porque la gente del público es distinta y se porta de otra manera. Eso no pasa en el cine ni en la televisión. Por eso el teatro es distinto a todo lo demás.

Cuando lees teatro con más gente, en voz alta, es como si estuvieras jugando a que eres el personaje, y tienes que estar pendiente de cómo los demás leen su papel. Cuando lo lees sola, en voz baja, es distinto, porque tú tienes que hacer de todos los personajes. Una vez fui a ver una obra de mi padre que había leído antes. Era muy distinta, porque yo me había imaginado a la protagonista de una manera y la chica que lo hacía era muy diferente; también los otros personajes eran muy distintos: algunos que en la obra eran hombres lo hacían mujeres, por ejemplo, y había una música que yo no me imaginaba, etc. No es que sea mejor ni peor, pero es otra cosa. Luego vi esa misma obra en otro sitio, en Canarias, hecha como un musical, con canciones, bailes, y músicos, y también era diferente. Salían cosas que yo no me había imaginado, pero que me gustaban mucho.

Eso es lo que tiene diferente una obra de una novela, que la novela no cambia porque no se representa y la obra sí, o sea que se puede ver muchas veces porque siempre va a ser diferente. Aunque ya sepas lo que va a pasar, no sabes cómo lo van a hacer.

En cambio, cuando lees la obra después de haberla visto, casi siempre te la imaginas con los actores que viste en el teatro.

Yo recomendaría a la gente que lea obras de teatro, porque si lo lees solo es como tener un teatro en la cabeza y tú vas colocando a los personajes y les haces moverse como quieres. Y si lo lees en alto, es muy divertido porque cada uno hace los personajes a su manera, con su estilo y con su voz y ahí está la gracia del teatro. ■

Carmela del Moral

¡LARGA VIDA AL MARQUÉS DE BRADOMÍN!

Itziar Pascual

El *Premio Marqués de Bradomín,* un galardón que durante más de tres lustros ha dado constancia de la joven escritura teatral en España, ha vivido un semestre de indefinición, que hacía temer incluso por su pérdida. Cuando llegan comentarios esperanzados de que la próxima edición está en marcha, parece pertinente hacer un recorrido por los hechos.

Las primeras alarmas comenzaron en febrero. La publicación en el BOE de la orden ministerial convocatoria del Instituto de la Juventud, entidad organizadora del *Premio,* se hace de rogar, del mismo modo que el resto de las convocatorias que proceden del área cultural de esta entidad: la Muestra de Arte, los certámenes de Fotografía, Audiovisual, Diseño, Cómic e Ilustración y el Encuentro de Composición de Música Contemporánea. Fuentes del INJUVE consultadas por *El País* aseguran que «el programa se está replanteando y que las ayudas a los jóvenes no van a desaparecer». Pero no se concretan las razones que inducen a la revisión, tras 17 ediciones en continuidad.

La alarma crece en el ámbito de las artes plásticas, y no son pocas las reacciones que se hacen públicas, en revistas como *El Punto* (ver www.el-punto.com) o *Neo*. La Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV), con Concha Jerez a la cabeza, envía cartas dirigidas al Ministro de Trabajo y Asuntos Sociales, Eduardo Zaplana (ministerio del que depende el INJUVE) y a la secretaria general de Asuntos Sociales, Lucía Figar de Lacalle, interesándose por la ausencia de las convocatorias, sin conseguir respuestas. Comienzan las declaraciones de protesta en la prensa escrita, las cartas al director, las ruedas de prensa. La UAAV define la situación como un «zaplanazo contra el arte joven», que evidencia «un desprecio al sector de las artes visuales y a los colectivos que lo representan dignos de etapas predemocráticas» (ver *El País,* 15-V-2003).

Finalmente parece que el replanteamiento implica la supresión de los programas y su sustitución por becas de formación en el extranjero. Los compositores Mauricio Sotelo, José Manuel López López, Beat Furrer o Mario Lavista, manifiestan a Miguel Mora, redactor de *El País,* desde distintos lugares del mundo, su perplejidad ante la pérdida del «Encuentro de Composición de Música Contemporánea». Félix Guisasola, director técnico (artístico) del programa de arte joven entre 1995 y 1999, asegura, también en *El País,* que la supresión de los programas demuestra «una total incomprensión del fenómeno artístico y sus complejidades socioculturales».

El revuelo crece y PSOE e IU solicitan comparecencias parlamentarias para explicar la supresión de todo un conjunto de acciones culturales cuyo presupuesto anual es de 900.000 euros. Entre los profesionales del teatro también existen manifestaciones de crítica contra la pérdida del *Premio Marqués de Bradomín,* como Jesús Cracio o Borja Ortiz de Gondra y Jesús Campos, entre otros. Un pequeño grupo de bradomines se reúne y se elabora un manifiesto, (del que da constancia ENTRECAJAS), en contra de la desaparición del galardón. También se adhiere a la protesta el Departamento de Dramaturgia y Ciencias Teatrales de la RESAD, consciente de que sus alumnos son algunos de los posibles beneficiarios —y con su pérdida, perdedores— de este premio.

La marea informativa y las acciones parecen haber dado paso a una solución serena. Según fuentes del INJUVE, se recuperan todos los programas culturales, a los que se sumará un plan de becas.Todos ellos se harán a caballo entre este año y el próximo, por la demora de un semestre. La demora afectará inevitablemente a los compromisos de estreno y representación del más reciente *Marqués de Bradomín*, Luis Busto González, que no podrá ver su obra, *Día de autos,* en el «Festival de las Autonomías de Madrid».

Dice el refrán que rectificar es de sabios y no es esta la primera ocasión en que los responsables ministeriales practican el silencio administrativo con el *Marqués de Bradomín.* Pero quedan algunas preguntas en el aire. ¿Por qué inicialmente los programas son sustituidos por becas de formación si pueden ser compatibles? ¿Existiría una convocatoria en el 2004 de no haberse producido las protestas? ¿Por qué un simple cambio del titular de un ministerio —de Juan Carlos Aparicio a Eduardo Zaplana, cambio que tuvo lugar en julio de 2002— puede suponer la supresión provisional de todo un plan cultural que concierne a centenares de pintores, diseñadores, ilustradores, fotógrafos, músicos y dramaturgos? Max Estrella contestaría que «Las letras son colorín, pingajo y hambre». Larga vida, Marqués. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE TEATRO

fundación autor
SGAE SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE LAS ARTES
Dirección General de Promoción Cultural

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos