LA LECTURA DE LA IMAGEN TEATRAL por el NIÑO-ESPECTADOR

De los Cuadernos del "SOLEIL DEBOUT". Actas de los coloquios de los primeros encuentros internacionales de Teatro para la Infancia y la Juventud. 1977 Lyon.

PERSONAJE / NIÑO – ACTOR /ADULTO

Richard MONOD: Deseo introducir un debate que corresponde al título de esta mañana: *"Dramaturgia"*, sobre la relación existente entre personaje-niño y actor-adulto.

Quisiera hacer unas reflexiones extraordinariamente subjetivas, simplemente describiendo, para empezar, desde qué punto de vista se hacen: mi punto de vista es el de un espectador profesional. Hay personas así, en el circuito teatral. Yo no soy ni productor, ni director ni actor; no se me ha contratado nunca como director dramático de un espectáculo para jóvenes, pero la función dramática la ejerzo a mi modo, escribiendo en una revista de teatro que quiere ser seria y que se llama *"Trabajo teatral"*. Por consiguiente, habiéndome por fin definido como un espectador profesional y de ningún modo como un espectador niño del que, dentro de un rato, evocaremos las modalidades de recepción, quisiera hacer algunos pequeños bosquejos, que serán forzosamente un poco explosivos y un poquito agresivos porque interrogaré

sobre cosas que he visto. Quisiera empezar partiendo de la recepción que tengo, como adulto, de los niños (Cuando no se encuentran dentro de un espectáculo, unos verdaderos niños)...

Parte de una serie de observaciones, que son, para empezar, de tipo auditivo. En vuestros espectáculos, los personajes - niños hablan, y en la vida, a los niños les oigo hablar y, efectivamente, a veces encuentro que vuestros actores - adultos hablan completamente como los niños que oigo en la vida. Los niños son un poco quejumbrosos, un poco petulantes, empiezan sus frases por *"yo"*, por *"mi"*, en un tono muy excitado, con palabras entrecortadas, faltándoles el aliento porque son demasiadas las cosas que quieren decir a voz en grito. Los más pequeños cecean, dicen *"yo zoy un cocodrilo, quiciera comerte"*. He trabajado el juego dramático en el jardín de infancia, y a la fuerza tengo que constatar que así es como ocurre. Así es que oigo la vocalización sonora de las voces infantiles que el actor tiende a reproducir en un buen número de espectáculos. No se trata aquí de una caricatura sino de un procedimiento de imitación / reproducción que entra dentro del proceso teatral. Sin embargo, existe el riesgo de que la distancia física entre el verdadero niño y el actor adulto llegue a producir un efecto de caricatura o un efecto de juicio, es decir que, a través del actor adulto, la palabra imitada del niño aparece como una palabra más lisiada que especial.

A mi entender, es peligroso que el actor adulto imite las deficiencias del niño, sobre todo el que no tiene suficiente poder o dominio a nivel de sus propias posibilidades verbales y hasta físicas. Y entonces, ¿qué es lo que he visto a veces en cuanto a espectador? Podríamos llamarlo burla, una compasión educada o enternecida, pudiera ser una crueldad salvaje, y por qué no un teatro de crueldad en el que nosotros, los adultos, imitaríamos las deficiencias del niño. A un nivel corporal, ocurren menos cosas, pero también tenemos una idea de la corporalidad del niño y el actor tiene la suya sobre este tema. A veces, podría existir, por el contrario, una valorización, el niño llegaría a ser más flexible, más infatigable... En este caso,

se cae en la imitación - celebración de un cuerpo fantástico, no alienado, muy flexible, etc...

Quisiera volver a hablar de los verdaderos niños; tengo la impresión de que los verdaderos niños no actúan con pura espontaneidad sino que se encuentran extraordinariamente programados por unos códigos. Me explico: por ejemplo, un niño que empieza a contar una historia...: coge la posición, el tono, la sintaxis, la música para *"contar una historia"*. Bien sea cuando la cuenta inventando, bien sea, si sabe leer, cuando la lee en voz alta, temo volver a encontrarme (y aquí esto tiene que ver tanto con los actores que interpretan a niños como a veces con los actores que, dentro de los espectáculos infantiles, interpretan a los adultos) con la imitación del niño, ya del todo programado por esos códigos de *"como hablo cuando recito poesía"*. Encontré que existían semejantes elementos en *"La cabeza en las estrellas"*, cuando hay una especie de discurso admirativo sobre las cosas naturales, en contraposición a las cosas artificiales, en ese momento los actores que, por lo demás, no actúan totalmente como niños, tienden a hablar del asombro no tanto como un niño asombrado sino como un niño que cuenta unas cosas asombrosas.

Si me paso al esquema corporal, en el espectáculo del Grips *"Vatter Mutter Kind"*, también me he fijado en cómo eran los 3 niños, interpretados por jóvenes adultos, y me ha parecido que había unas pocas citaciones de esquemas corporales infantiles, en el modo de actuar, en el de los chicos sobre todo, que resultaba de vez en cuando un modo de actuar observado, y... nada más ya que para comprender que se trata de niños de ocho/ nueve años, —y no de muchachos grandes y de una niña ya mayor,— los que ve uno en el escenario parece como si hubiera de fijarse en la fábula, es decir *"se interpreta con un tank"*, *"vuelco un vaso"*, *"recibo una torta"*, *"pego un salto"*, todo esto sitúa la edad del personaje. Así que no se puede decir que exista exactamente una encarnación en el juego. Me pareció que había pequeños puntos de citación / imitación. Comprendí que en el sistema del Grips Theater en el que hacían falta persona-

jes niños, y en este caso preciso, unos personajes niños muy pequeños, más bien se interpretaba de acuerdo con unos signos y no sobre una constitución completa, pero me pareció que estos mismos signos pasaban a veces por una mediación cultural, por ejemplo, cuando a Hillmar se le quita el pantalón e intenta ocultar su slip con los bordes de su camisa, parece más bien espía de dibujos animados que de una observación. Se ha hablado de *"en el teatro esta noche"*; al tratarse esta mañana de *"Vater Mutter Kind"*, quisiera decir que existen otros códigos culturales que tengo la impresión que intervienen; sobre todo, un código de dibujos animados en los esquemas de agitación y trastorno que se adueñan de los personajes y sobre todo de los personajes infantiles. Creo que todos se fijaron bien en el momento en el que Daniela juega con una servilleta de papel para hacerse una falsa nariz, lo que representa una llamada en el momento justo en que uno se disponía a olvidarlo que se trata de un niño pequeño, o también Bert todo enfurruñado en su cama durante una discusión con su madre... estos signos esparcidos aquí y allá como para recordar que de personajes - niños se trata, también funcionan para los personajes adultos lo que me parece un modo de resolver la dificultad en el sentido de que los personajes adultos también poseen unos signos típicos por los que se les reconoce. Por ejemplo el personaje de Padre Fischer tiene algo que le distingue y que se repite de vez en cuando: bebe cerveza. Me estoy pasando a otro terreno, el dramático, y se vuelve uno a encontrar con un problema fundamental que es el de la *"identificación o distancia crítica"* o *"proyección fantasmática"*, lo que no significa lo mismo que identificación... El problema es sumamente extenso. Me parece que en *"La cabeza en las estrellas"*, no hay niños pero está de lo más claro que se proponen héroes que a los niños les servirán de proyección positiva; existe una especie de personaje de joven sin edad que, tengo la impresión, debe de servir de soporte de identificación, del mismo modo que, por ejemplo, Tintin resulta un personaje sin edad e internacional... Así que puede no haber un niño, pero me imagino que el actor que interprete al héroe (que en *"La cabeza en las estrellas"*, no es, por lo demás, un héroe

solitario (ya que una parte del discurso está dedicada a explicar que no existe un héroe individual y que para realizar una acción hay que solidarizarse) se encuentra, a pesar de todo, lanzado hacia una relación con el niño a través de este héroe sin edad. El problema del héroe sin edad es también, y esto es un asunto muy importante que le planteo al teatro infantil, el hecho de que llega uno a presentar a unos héroes sin sexo o casi totalmente desprovistos de referencias sexuales o de deseos sexuales o de connotaciones sexuales...

Claude LEGER: No era un público de Liceo, era un público de alumnos del CET que terminan la escuela a los 15 años.

Existe en Alemania un sistema escolar que es totalmente diferente del sistema francés. Además, este público estaba allí, invitado por la televisión, para la grabación del video.

Richard MONOD: El problema del público es muy interesante también para todo el mundo; quiero decir que, por toda una serie de razones económicas que escapan al control de la empresa, no tiene uno siempre el público adecuado que querría tener. Me preguntaba yo como funcionaba la identificación entre unos personajes adolescentes y un público de niños o adolescentes y unos personajes infantiles... Como espectador profesional, lo que ya no tengo ningunas ganas de ver porque lo he visto demasiado y porque creo que ha perdido ya toda su eficacia, es una actriz con dos pómulos rojos y lazos en el pelo, interpretando a una niñita. Hay una serie de signos completamente estereotipados y, ¿cómo debemos de utilizar, entonces, estos estereotipos? Dicho esto, creo que hay unos modos de representación menos fotográficos, menos imitativos y que las soluciones pueden encontrarse a través de personajes disfrazados, a través de figuras alegóricas. No desecho nada de lo que se ha dicho sobre el cuento, pienso que tienen su modo de funcionar y que el volver a coger y trabajar sobre estas formas sería muy interesante y que puede haber en estos héroes de cuentos y también en ciertos animales unos soportes de identificación. El actor que interpreta un animal para

darle a un niño pequeño un soporte de identificación es, todavía, otro problema completamente distinto que aparta el más grande de todos los problemas, el que nos ha ofrecido el Grips, es decir, en un teatro realista figurativo, ofrecer la figuración del niño.

Lo que estaría muy dispuesto a ver sería unos personajes infantiles interpretados por adultos, pero que estuviesen menos desprovistos de sexo que los que veo en este momento, pudiendo emplearse para ello animales, personajes disfrazados... Quisiera terminar hablando de dos cosas que he visto y que no he visto aquí y que intentaré describir: se trata de dos alternativas bastante distintas y una de estas alternativas no tiene que ver con el teatro infantil, sino que plantea el problema de un personaje infantil en el teatro y escojo, a propósito, un ejemplo un poco provocativo: un poco por casualidad, he visto en la Comédie Française, la puesta en escena más reciente de *"Las Bodas de Fígaro"*, es el Hochzeit de Figaro sin la música de Mozart pero con el texto de Beaumarchais. Y ahí dentro está Querubín; si comprendemos bien lo que ha escrito Beaumarchais, tiene 13 años, es un niño en la edad de la pubertad y, tanto en la Comédie Française como en la Opera, sigue estando interpretado por una mujer. Y en este caso, se ha cogido a una joven actriz, llamada Bernardette Lesaché que debe medir 1,50 m., y que es muy menuda y el trabajo que ella hace es bastante sorprendente, ya que da la impresión de un niño pequeño. Lo cual quiere decir que Querubín ya no es un joven, ni una actriz: se ve a un niño pequeño y, a su alrededor, se ven los personajes adultos de la obra que vibran totalmente con algo que no puede llamarse en todos los casos un deseo sexual, pero están todos completamente fascinados por este niño pequeño. Sin embargo, el público se da cuenta de que se trata de una actriz, interpreta su texto *"al margen"*, *"sub-interpreta"*, pero al mismo tiempo hay esta pequeña actriz que los personajes adultos manipulan como si se tratase de un niño pequeño que sería, a pesar de todo, un objeto sexualizado y esto es muy fascinante y hasta llega a crear una emoción lo suficientemente grande como para hacer surgir las lágrimas. Quizá llame a esto un efecto de distanciamiento

que vuelve a conferir muchas cosas y, a través de la distancia entre la actriz y el personaje del niño pequeño, la distancia entre el texto y la imagen, crea una fuerte emoción. El otro ejemplo que quisiera describir es el de un sketch, de una secuencia del último espectáculo del *"Bonhomme Rouge"*, que se llama *"La razón del más pequeño"*. He aquí la situación propuesta al público infantil: *"Hay que acostarse ... entonces vamos a montar algo sobre este tema"*. Desaparece este narrador y aparece el decorado que consiste en una estructura de tubos metálicos, sobre dos niveles, como si se tratara de dos literas, y vemos entrar a dos zanis, dos personajes de la Commedia dell Arte disfrados a medias y, los dos se llaman *"Zani"*. Estos personajes se acuestan y me sería muy difícil describir exactamente lo que allí ocurre entre ellos, pero les diré lo que puede uno leer: o bien puede uno comprobar con la vista que se trata de dos hermanos en una familia con múltiples camas, o bien de dos militares en un dormitorio de cuartel, de dos obreros inmigrados en una casa dormitorio, o de unos niños en una colonia de vacaciones, que no se encuentran en una situación familiar. Existe en todos los casos una especie de miseria... Estos dos zanis juegan a desvestirse, hay durante dos segundos un poco de pudor o de impudor, y después de esto empiezan a meter jaleo y se les vuelve a llamar al orden. *"Hay que dormir"*, y en la última parte de la secuencia, hay uno que comienza a sacar comida de una bolsa y se meten en una tremenda comilona absolutamente delirante hasta que reciben una última llamada al orden y se duermen. Somos unos cuantos los que hemos encontrado esta obra muy sorprendente. Porque lo que hacen los actores no es representar a unos niños, no crean a unos niños, disfrazados a medias y con la voz un poco nasal del Arlequín, sino que se sirven de *"zani"* para ofrecer una base de identificación en el tema diario del niño, que parece tener un efecto muy positivo sobre el público.

Jean-Gabriel CARASSO: Para completar lo que acabamos de oir, simplemente quisiera decir (y es un poco una respuesta a todo lo que se le ha preguntado al Grips, sobre el tema *"no es suficientemente teatral"*, y, *"donde está el teatro en relación*

a la realidad", etc...) que la proposición que se le hace al disfraz, que es un elemento más entre otros en las pruebas que estamos haciendo, procede de la hipótesis que actualmente se formula y que es la de ir más allá de la fase del personaje niño, tal y como llegado el momento hemos intentado acercarnos a él de una forma realista, para tratar de encontrar modos de transposición diferentes y que para los niños resulten provocativos. Ocurre que ahora, después de un trabajo de más de un año sobre este personaje y esta tradición, Zani funciona divinamente... durante muchos años hubo el problema del payaso, también rechazado con mucha fuerza, pero creo que es muy importante; el niño, durante años, estuvo relacionado con el teatro a través del payaso, solamente el payaso, y cierto tipo de payaso. Esto, en la actualidad, ha sido desechado para tratar de encontrar unas trasposiciones teatrales de lo utilizado en los dibujos animados, cintas gravadas, películas mudas, en toda serie de referencias culturales que los niños tienen y que uno quisiera intentar cambiar para tratar de encontrar otras referencias distintas. El problema está en que si uno se mete a hacer trasposiciones demasiado grandes o se mete en elementos demasiado avanzados, uno acaba por apartarse de verdad de la relación existente entre el niño y la realidad social vivida y falla, por consiguiente, en nuestro proyecto que es el de hablar de la vida diaria y de las contradicciones sociales vividas por los niños, entre ellos y con los adultos.

Rose-Marie MOUDOUES: Esto creo que podríamos identificarlo con lo que nos decía R. Monod cuando mencionaba: *"he aquí lo que ya no me quedan ganas de volver a ver"*, *"he adquí lo que me hubiera gustado ver o de lo que aún no he visto bastante"* cuando hacía alusión a la trasposición a través de la cual el niño suele hallar una identificación, es decir el empleo del animal. Existe una evolución entre el personaje del niño interpretado por un adulto, y ahora la elección del personaje disfrazado, el Zani, que ya no es un ser humano normal, ni adulto ni infantil, que no es un animal, sino el Zani, el Arlequín histórico, un personaje que queda a mitad de camino entre el hombre y el

animal; posee las características del hombre, del gallo, del gato... es un ser híbrido y no está probado que, sobre este tipo de personajes, no surja un día la necesidad de llegar a la trasposición completa. Creo que el niño puede avanzar por etapas. Puede leer una realidad social a través de personajes muy diversos, traspuestos a medias o totalmente.

Jean-Gabriel CARASSO: Se trata de saber qué quiere uno hablar; como ocurrencia Zani funciona bien por ahora en este juego que hemos montado, y que habla de ese momento en el que los niños se van a acostar, ese momento en el que uno aún no está dormido, durante el cual ocurren en la habitación muchas cosas entre hermanos y hermanas, un momento que me parece muy importante... aquí la verdad es que se trata de una cosa muy vivida, difícilmente analizable como una contradicción social precisa que algunos han hecho y que podemos nosotros hacer con otros juegos. Allí se habla de cosas muy precisas: lo relacionado con la comilona, lo relacionado con el sueño... que nos parecen portadores de contradicciones, pero no nos paramos a hacer un análisis del *"¿Por qué los padres obligan a los hijos a acostarse?" "Porque tienen que dedicarse a hacer otras cosas"*, ... etc... En este juego no es este nuestro propósito. Hay sin embargo otros ensayos en los que uno tiene verdaderamente el deseo de pintar la realidad social, y esto es algo que, en Zani, no se ha logrado. Así que, por el momento, estamos obligados a adoptar unas formas que se acercan mucho más a esta especie de realismo... Cuando quiere uno hablar de cosas muy precisas, como lo es el Grips, hay que procurarse los medios necesarios para poder hacerlo. Por ahora, mientras no hayamos encontrado nada mejor, tenemos forzosamente que pasar por cierto realismo y por el problema de los adultos interpretando a niños.

Volker LUDWIG: El que los niños estén representados por adultos tiene dos ventajas: una de ellas es que se sienten muy honrados por este hecho y la segunda es que se sienten más orgullosos de ello.

Arno PAUL: También ocurre que el adulto se pone de parte del niño y esto es muy importante.

Volker LUDWIG: No acaba de gustarles el hecho de que, en el escenario, sean otros niños los que les representen.

Bárbara HOFFMANN: Creo que un niño que ve a otro niño, lo que siempre dice es *"no soy yo, es el otro"*. No quiere aceptar el que sea otro el que le esté representando, pero cuando se encuentra verdaderamente frente a un actor adulto que crea su comportamiento, entonces puede identificarse. Es un fenómeno que yo estoy viviendo desde hace cuatro años y que resulta fantástico.

Volker LUDWIG: Son los niños los que avanzan hacia los actores y los que los felicitan. Es evidente que el problema de los adultos es el de la estética, pero este problema no es un problema infantil sino un problema propio de los adultos. Los niños encuentran perfectamente normal el que sean los adultos los que, en el escenario, representen a los niños. Por ejemplo, no les incomoda que un adulto tenga una voz muy grave y profunda, pero, por el contrario les fastidia enormemente que el adulto les imite totalmente, es decir cuando los adultos intentan interpretar a los niños en sus actitudes más *"tontorronas"*, entonces esto les molesta. En los teatros oficiales, cuando los adultos tratan de interpretar papeles infantiles, esto les molesta mucho a los niños. Por ejemplo, para imitar a las niñas, las actrices siempre andan con los pies para adentro, y el dedito en la boca!... A los niños estas posturas les ridiculizan. Las obras infantiles interpretadas en los teatros oficiales no son generalmente aceptadas por niños que tienen más de diez años. Nosotros, por el contrario, hemos notado que se nos acepta completamente entre grupos de niños de todas las edades.

Claude CHALAGUIER: Lo siento pero voy a convertirme en el juez de servicio. Me pregunto si, en lo que atañe a la comprensión, es decir a la posibilidad que se le da a los niños para que acceda a la imagen de sí mismo que el adulto le da, no será que el peso del ridículo de ciertas situaciones, siempre lo medimos empleando los criterios de los adultos.

Tomo, como ejemplo, la representación de *"Vater Mutter Kind"*. Para nosotros los franceses, surgió la ironía en la sala desde el mismo instante en el que los actores, vestidos con indumentaria relativamente ceñida y vistos de perfil, hicieron que algunas personas del público comentasen: *"que cosa, este niñito es muy viril"*. Yo me digo: el niño lo oye, lo vé, y en la convención, igual puede de repente reaccionar en relación a la mirada que se le dirige y a la trasposición que se le dá. Yo le pregunto al Grips si cree poseer la agudeza suficiente, el suficiente espíritu crítico y poder de distanciamiento con relación a la imagen de un ser adulto cuando pretende interpretar el papel de un niño. Ayer el Grips llevaba implícita la sexualidad en su proposición, sin embargo esta misma sexualidad se le niega al niño en su posible reacción. Es aquí donde me pregunto: *"¿Hasta qué punto le hacemos caso o comprendemos al niño?"*.

Rainer LUCKER:

Para mi esto no representa un problema. En mi opinión la cuestión radica en *"¿De qué hablamos, por qué hacemos teatro?"*

Para nosotros la cuestión no está en imitar verdaderamente al niño. Lo que nos interesa es la actitud del personaje y la situación en la que se encuentra. Ni su grandeza ni su psicología, sino su actitud social. Lo que nos interesa no es la psicología sino el hecho de que la psicología sale del contexto social. El actor que está en el escenario no pretende ser un niño, es alguien que quiere mostrar unas posturas características de un niño, igual que también quiere mostrar posturas de personas adultas. No es la estatura la que cuenta. Ya no quieres volver a ver a niñitas de mejillas coloradas, estoy de acuerdo, pero esto, querido mío, es tu problema!... Los niños, este problema no lo tienen, quieren que sus problemas se tomen en serio. Nosotros mostramos una situación; es lo que ellos miran con atención, siempre que lo hagamos bien, y la mostremos de un modo realista en su relación con el mundo y con el medio ambiente. Lo que no puedo comprender es la necesidad de trasponer las cosas. Siempre me pregunto por qué hay que trasponer cuando las cosas se pueden decir directamente.

Claude CHALAGUIER: Yo no pongo en duda la utilidad de trasponer o de no hacerlo. Lo que me pregunto es: *"¿hasta qué punto poseemos la lucidez suficiente, nosotros los adultos, en relación con el ridículo (¡que no siempre mata!), y que el niño mejor que nadie puede poner en evidencia...?"*

Maurice YENDT: Hablando del TJA, quisiera simplemente decir que, a nosotros, hace mucho tiempo que el problema de los personajes infantiles no se nos ha planteado por la buenísima razón de que llevamos mucho tiempo encontrando que a los niños no es corriente que les interesen sus semejantes. Nos habíamos dicho que a los niños les interesaban igual los adultos que los niños. Y se trata de un problema del cual nos hemos ocupado muy recientemente en espectáculos como *"La marcha al revés"* y *"Matías y la tempestad"*, y que se ha tratado de resolver en términos dramáticos conjuntamente con nuestra estética basando todas las trasposiciones hechas en la constatación de que los niños cuando van al teatro llamado *"para niños"*, no van engañados y siempre saben, y esto lo encuentro fundamental, que los actores que interpretan para ellos son unos actores adultos, y que los problemas de ilusión que existen en la construcción o la composición de los personajes se plantean en unos términos estéticos con relación a la voluntad de conjunto del espectáculo, pero no para acabar en una especie de ilusión. Hablando de personajes sin edad a los que podemos llegar por medio de ciertas trasposiciones, quisiera añadir: creo que no solo hay que ver Tintin; Tintin es uno de ellos, pero existen personajes sin edad que tienen una profundidad, una vida, un impacto muy fuerte sobre el público, un ejemplo de ello es Charlot; Charlot es un personaje sin edad y tiene una profundidad humana y política muy grande...

Richard MONOD: Las relaciones de Charlot con los niños son absolutamente extraordinarias; en los pocos casos existentes, estas relaciones resultan singularmente sorprendentes y nada endebles. En el *"Peregrino"*, cuando intenta deshacerse del crío que se le pega, de poder echarlo en los retretes, tiraría de la cadena...

Rainer LUCKER: Creo que acabas de decir algo muy importante y es que los niños se interesan por los papeles de adultos, y por cualquier cosa. Porque los niños están acostumbrados a interpretar papeles de todas las edades, todos los sexos y cualquier cosa. También pueden interpretar a animales... hay que tener cuidado. Pero hablar de niños en general es peligroso, porque existen muchos niños distintos...

El otro problema es el de la estilización: no es en sí mismo un valor, no es más que una tradición estética, un acontecimiento histórico, es decir que existen infinitas formas de estilización. Una de estas formas es el realismo. Pero estamos, en Occidente, tan acostumbrados al realismo que pensamos: es la naturaleza misma; no es para nada verdad. Con nuestro realismo un chino tendría problemas porque, para él, su estilo es quizás el realismo. El realismo es una estilización. Cuando estoy en Francia, porque tengo problemas con el idioma, me concentro sobre la forma, pero cuando uno es capaz de comprender todas las palabras, uno es también capaz de comprender la forma. En el Grips, el sexo juega un papel muy importante. Se ha elaborado una diferenciación sexual en la interpretación pero en *"Vater Mutter Kind"*, la niñita pequeña es un ejemplo de la negación del sexo. No quiere ser femenina, porque tiene problemas, porque le falta un padre. Esto es muy importante para el auditorio porque, por regla general, tiende a favorecer a esta pequeña, precisamente porque el sexo no la interesa. En general los niños todos dijeron: *"Es Daniela la que más nos interesa porque no tiene problemas de sexo"*.

EL DOGMATISMO EN CUESTION

Juan-Gabriel CARASSO: No me parece este debate del todo justo porque, la presencia aquí del Grips, tiende a enfrentar el realismo con la trasposición. Creo que lo que a nosotros nos estorba ahora, con relación al Grips, es que se nos presente como modelo: Se están interpretando obras del Grips un poco

en todas partes. Esto representa un verdadero problema en la medida en que este trabajo, que políticamente me parece de lo más coherente, pueda convertirse en una especie de modelo, y aparecer como *"la"* solución. El trabajo que nosotros realizamos es lo completamente opuesto a esto, ya que lo que buscamos no es encontrar *"una"* forma, una sola para poder hablar de las contradicciones sociales vividas por los niños, sino el proponer varias formas porque pensamos que es importante, desde el punto de vista de la lectura, multiplicar también las posibilidades que hay de distintas formas, sin desechar por ello un contenido completamente controlado y político. Si uno presenta el realismo como único modelo posible para realizar un teatro infantil politizado, esto es un error, y es lo que le reprocho al Grips: si, porque os habéis encontrado en un momento histórico determinado, esta forma no cambia durante 25 años, entonces hay que preguntarse sobre el impacto político que este teatro produce. Sobre las mismas bases que son *"Hablar y permitir que los niños hablen de sus propias contradicciones"*. ¿Cuáles son las distintas formas teatrales; no sólo existe el discurso, también hay un buen número de posibilidades distintas en las imágenes propuestas.

Nuestra actual preocupación consiste en hallar este equilibrio entre unas contradicciones sociales reales vividas por los niños y unas formas teatrales que también podrían hacer suyas. Lo que, en cierto modo, podría unificar estas distintas formas, estos tipos de personajes, es su compartida condición de oprimidos: Charlot, el payaso, Zani, interesan por su condición de oprimidos y es en esto que estos tipos pueden servirnos para mantener un diálogo con los niños.

Gérard LEFEVRE: Casi podríamos decir que estás acusando al Grips Theater emprendiéndola contra él sobre la cuestión del dogmatismo: porque ¿Quién hace que las cosas sean dogmáticas? ¿Quién, en Francia, ha hecho que Brecht sea dogmático?...

El realismo que se nos propone en la representación de *"Vater Mutter Kind"* es una trasposición y es esto lo

que no logramos meternos en la cabeza. Lo demás sería teatro y no eso; esto es lo grave. El dogmatismo es el problema de los que son dogmáticos. No es, por el momento, el problema del Grips. Ya que he invocado a Brecht: En Francia, uno de los problemas relacionados con la producción teatral que existe en este momento es el de dejar a Brecht de lado y el Théâtre du Quotidien una manera de pasar al lado de Brecht, cogerlo de nuevo, como si no hubiera existido nunca y luego intentar reformarlo; quizás se trate de un *impasse*. Pero es verdad que, actualmente, esta nueva vía de teatro infantil que nos ha sido indicada por el Grips me parece una vía sólida, coherente, eficaz, y que, por consiguiente, debe de defenderse.

Werner GEIFRIG: Creo que os habéis hecho una mala imagen del Grips. Cada tema arrastra tras de sí una investigación formal. En el Teatro de los Jóvenes Años de Munich intentamos hacer teatro en la calle. Esto implica, desde un punto de vista formal, una mayor exigencia de investigación.

Gérard LEFEVRE: Esto me permite añadir algo: ahora, cuando se interroga la estética, hay que interrogar al mismo tiempo a la función social del teatro que tenemos ante nosotros y esto no me parece nada liberador.

Maurice YENDT: Los personajes infantiles no están muy ligados a la noción de realismo o de trasposición pero están muy ligados al juego del actor. De ello, también hay que hablar en términos teatrales, en términos de composición. Un actor es también alguien que puede interpretar a unos personajes completamente apartados y distintos de lo que él es. Es cierto que las composiciones de los personajes infantiles son las más difíciles, pero, al final, es el juego del actor el que hace que a estas composiciones se les pueda colgar un conjunto de señales que hacen que el personaje sea o no sea soportable y pienso que es aquí donde los actores tienen realmente una enorme responsabilidad en la composición de los personajes/niños. Quisiera poder hablar más de este problema y no tanto de problemas generales y estéticos.

Rainer LUCKER: Hasta ahora hemos hablado mucho del realismo sin darle una verdadera definición; para nosotros el realismo no es una cuestión de estilo y de presentación; si podemos decir que tenemos un estilo, se trata de aquel que se ocupa de problemas reales, se trata de nuestro realismo. Para nosotros, no se trata de tener un dogma: cogemos lo que creemos que tiene eficacia, hemos hecho otras obras cuyo estilo es completamente distinto del de *"Vater Mutter Kind"*. También creo que el hablar de realismo no resuelve las cosas, sino que tendríamos que hablar del contenido de las obras y de lo que queremos enseñar, de lo que queremos tratar. No se puede separar el fondo de la forma, ya que creo que eso sería completamente falso y no tenemos un estilo que puede aislarse de su contenido. También creo que lo que no hay que hacer de ninguna de las maneras es traer niños al escenario para interesar así a los jóvenes espectadores, pero que, sin embargo hay que hacerlo si ello parece necesario o más práctico para hacer comprender el tema. ¿Cómo se le enseña entonces al niño? La verdad es que depende de la forma elegida para aclarar el asunto en general. Aquí no existe dogmatismo alguno.

Maurice BACHET: Hay una reacción que podríamos, en efecto, tener: cuando nos metemos en asuntos sociales la estética cuenta menos que la transcripción de la situación en que vivimos. Tengo la impresión de que hay, esta mañana, muchas intervenciones que rondan la estética... hasta se ha llegado a decir que no existe arte en lo que el Grips ha hecho. Yo creo que esto es falso y uno de los méritos que tiene el Grips (debe de ser ésto para nosotros una referencia y no un modelo) es el de haber hecho un trabajo de intervención social con unos medios específicamente teatrales; esto, creo que no se puede negar... Lo que pasa es que el Grips Theater se mete con unos temas para niños que son casi los mismos que los que tenemos nosotros los adultos: bien sea en la familia, o como nos lo enseñaban en *"Mannsmann"* (no hay que *"dejarse hacer"* en francés) con los informes de producción, existe toda una serie de obras del Grips que dan una información generosa y objetiva sobre la situación econó-

mica y social de su país, en líneas generales, bastante parecida a la nuestra. Creo que esto es lo que representa el papel social de Grips, esta mañana hablábamos de teatro popular o teatro de masas... El Grips nos da ejemplo con sus 80.000 espectadores, o más, en todo caso muchísimos. Creo que en Francia tenemos un poco esa referencia cultural según la cual el Arte debe ser bello, pero siguiendo unos cánones de belleza griegos en última instancia; hace falta que sea magnífico... y hasta *"La cabeza en las estrellas"* por ejemplo me ha molestado un poco por su esteticismo; y no porque yo esté en contra del teatro de ciencia ficción, pero me pregunto si justamente hoy día podemos abordar la ciencia ficción por medio de este tipo de decorado...

Me ha parecido precisamente que a los niños no se les había explicado del todo las vías de credibilidad y de ciencia que conducían a esta forma artística. Se convertía en un producto acabado, en una imagen sacada de los dibujos animados. Es un poco así como lo he visto. Por eso creo que hay que llegar a deshacerse de los signos y es la síntesis de la escritura, de las cosas traspuestas de la realidad que, efectivamente, puedan llegar quizás a dar ciertos signos. Pero refiriendome al decorado *"Vater Mutter Kind"*, veo que enseguida se ha buscado el marco de la vida de esa gente con relación a sus referencias sociales. Hubo que hacerles vivir dentro de un condicionamiento, de un espacio delimitado..., fueron todos estudiados justamente en función de un marco de vida, de la célula familiar... Y creo que existe aquí un trabajo artístico, que no dá quizás un resultado artístico, pero que está presente y que llega divinamente a describir lo social.

Michel **DIEUDAIDE:** Me parece que aquí nos estamos despistando un poco; empezando por la reflexión hecha por J. G. Carasso que pedía que haya una oposición menos definitiva entre realismo y esta discusión que nos llevaría a separar definitivamente lo estético de lo que no lo es... Tengo la impresión de que ya habíamos cruzado el cabo de estas afirmaciones en la medida en que hemos reconocido como una de las cualidades del trabajo del Grips, el reflexio-

nar profundamente, inteligentemente sobre una estética que esté ligada a su contenido...

Daniel SAGNOL: Ya que hablamos de la lectura de la imagen, quisiera coger líbremente un ejemplo fuera del teatro: Ya sabéis que existe un autor, Michel Tornier, que ha escrito un libro para adultos llamado *"Robinson o los limbos del Pacífico"*, y luego volvió a escribir su libro para niños al que llamó *"Viernes o la vida salvaje"*. Por lo que me han dicho bastantes especialistas, creo que éste es aún más bello y más puro. Para mi, el debate entre realismo e imaginación, no es el que más me interesa. Lo que me interesa es de lo que se ha hablado ya varias veces aquí; es decir que el teatro juvenil tiene éxito y sale al encuentro del gran teatro popular y creo que también del *"teatro de la vida"*, y lo ha demostrado muy bien en el sentido de que está totalmente al alcance de un público muy extenso. Tengo miedo, por el contrario, que en las bellísimas innovaciones de la gente de nuestra época, que son, por lo demás, muy notables, las cosas se aparten totalmente del gran público y que ya no puedan ser entendidas más que por una inteligencia acostumbrada a cuadros psicoanalíticos y otros. Por consiguiente, me gustaría que se precisase un poco más en qué sentido puede decirse que este teatro es verdaderamente popular. Temo que se recuperen aún aquí, en algunos casos, elementos que son muy complejos y muy bellos pero que ya no se pueden entender.

Michel DIEUAIDE: Esta cuestión tiene su importancia, pero quizás, antes de intentar responder a ella, tengamos que terminar el turno de intervenciones previstas.

Rose Marie MOUDOUES: Me gustaría que dejásemos de precipitarnos en ayuda del Grips que no necesita a nadie ya que no hay nadie que dude de la calidad de su trabajo. Y me parece falso el oponer este trabajo a otros. Hay, sin embargo, algo que me ha sobresaltado y es cuando alguien dijo: *"Le ponemos al niño ante algo que es muy bello en sí, ante un producto acabado, y temo que no llegue a percibir el camino seguro para llegar a ello"*. Justamente allí es donde está el problema de la percepción de la imagen

que tanto nos preocupa: la pregunta que quiero formular es fundamental, y es la siguiente: *"¿Si tenemos miedo de ponerle al niño ante un producto estéticamente acabado y muy elaborado, acaso tenemos también que prohibirle al niño la entrada en los museos bajo pretexto que se hallaría ante lienzos pintados por grandes maestros, lienzos ya acabados y sin historial explicativo debajo?". "¿Habría acaso que pedir que no haya, en los museos, más que unos esbozos?"*... Creo, por ello que la cuestión del producto acabado no es la cuestión fundamental: hay que saber lo que el niño recibe y lo que de ello puede entender ya que, también aquí, no habría que volver nunca a llevarle a un concierto de grandes virtuosos bajo pretexto de que se trata de un producto muy acabado!...

El análisis que hay que hacer es el de la imposibilidad de percibir una lectura infantil de un niño ante una imagen escénica, sea la que sea, ya que en su perfección el producto acabado existe tanto en el Grips, como en el T.J.A., en el Teatro de la Vida, o en cualquier otro lugar... El producto acabado y su lectura son tan difíciles en un caso como en otro...

Michael **DIEUDAIDE:** Quisiera contar una anécdota surgida ayer en un grupo de estudiantes de bachillerato, a raíz de una representación de *"La cabeza en las estrellas"*. Un grupo de estudiantes, con edades comprendidas entre los 13 y 14 años y por lo visto fascinadas por la inédita arquitectura del decorado y el siempre implícito empleo de pasarelas de pasillos y entradas invisibles acudieron a nosotros para que otra actriz y yo les dijéramos si de verdad existían puertas de separación entre las entradas y los pasillos de circulación, y qué forma tenían esas puertas. Y ayer por la mañana, unas niñas de bachillerato de 4°, al salir de la representación del Grips, dijeron al meditar sobre el frecuente empleo de la destacada ventana del decorado: *"¡Tuvo gran importancia el símbolo de la ventana dentro del espectáculo!"* ... Os cito estas frases contradictorias y estas interrogaciones concretas de unos jóvenes que buscaban, en alguna parte, lo concreto, allí donde, a priori, no puede encontrarse; y, en cambio, allí donde se encontraba, depurado, allí descubrían el símbolo.

Al pasar, tomo nota de que este punto de vista del adulto que se interroga a propósito de unas imágenes teatrales (espectador profesional, o productor teatral), no hemos querido abandonarlo, a pesar de haber recibido la siguiente propuesta para organizar un debate sobre:

"¿Qué sabemos sobre lo que los niños ven?". Aparentemente no hemos querido situarnos más que en: *"Así es como nosotros, los adultos, hemos recibido las cosas y el contenido de las imágenes"*.

Colette ROCHE: ¿Acaso no podríamos explicar de qué modo nos esforzamos para conseguir que la imagen teatral sea comprensible? Para ello, todos empleamos unos métodos diferentes. Estoy persuadida que, en la práctica, nuestros intentos para que la imagen teatral sea comprensible son todos distintos.

Rainer LUCKER: Acabo de oir la pregunta *"¿Acaso debemos prohibirles a los niños la entrada en los museos?"* Y yo diría: *"¡No es necesario porque a los museos los niños no van!"*. Con el teatro tenemos exactamente el mismo problema: es necesario saber si a los niños queremos imponerles una obra de arte o si queremos ofrecerles algo para que puedan utilizarlo... esta es la pregunta que me planteo y, en el Grips, hemos optado por la segunda solución.

Claude CHALAGUIER: De lo que se trata es de saber hasta donde llegan a comprender. Hablábamos hace un rato de música; a los niños no los mandamos a escuchar cualquier cosa; los mandamos para que escuchen el bolero de Ravel, pero no para que escuchen a Boulez, al que no pueden comprender, ya que eso no es posible...

Una actriz de GRIPS: El que hablemos siempre de la forma resulta sumamente peligroso ya que es esto justamente lo que se hace en el teatro para adultos (es, por ejemplo, lo que hace Peter Stein en Berlín). Les quitamos a los niños el teatro y si solo lo apoyamos en el problema de la forma, entonces el teatro para niños se convierte en *"obra maestra"*. La forma no hay que separarla del fondo. De quedarnos allí, permanecemos fieles, en nuestra interpretación, a una

imagen estereotipada del niño. Cuando el contenido es de gran importancia, se encuentran nuevas formas.

Rainer LUCKER: Quisiera dar un ejemplo: se ha representado una obra que trataba de viejos y jóvenes y en esta obra, todos los jóvenes interpretaban como unos artistas muy elaborados; era un efecto de distorsión como lo pidió R. Monod, porque ya no eran actores adultos los que daban signos infantiles, sino que eran artistas que podían hacer acrobacias para enseñar algo muy importante para la fábula.

Dar una idea de la situación común, es decir que los viejos se encontraban totalmente aislados de la juventud y viceversa. Lo enseñamos por medio de la acrobacia. Existen muchas otras posibilidades pero, como experiencia colectiva, como lugar de ensayos, un teatro necesita un punto de partida. El Grips está atado al lenguaje, a las palabras. Para mi, es el único camino que existe para poder enseñar algo, ya que permite hablar con el cuerpo un lenguaje elaborado y complejo, pero el Grips ha escogido emplear un lenguaje de 1er. grado. También existen obras en las cuales la palabra no tiene esa importancia, por ejemplo *"Marschin"* donde la palabra no es fundamental... En este caso, son más importantes las relaciones que existen entre los niños.

Werner GEIFRIG: El problema de los signos tiene su orígen en la crítica del teatro burgués.

Nuestro trabajo debe empezar por buscar nuevos signos que puedan ser reveladores para la mayor parte de la población, no solo para los niños sino también para los adultos y los padres. Estaríamos en un gran error si pensásemos que los signos que hemos descubierto son absolutamente definitivos. Siempre estamos buscando nuevas formas de expresión.

Claude CHALAGUIER: Hablando de forma y de fondo, he presenciado un espectáculo sobre el que hemos trabajado con un grupo de educadores. Se trata de: *"Cuando sea mayor"*, interpretado por la Compañía de la Grenette. Lo que se propone aquí es una forma de educación de tres tipos distintos: la

infancia burguesa, la posibilidad de ver que las relaciones entre distintas fuerzas en efecto existen, y la dimensión demo-cristiana de la cual ya hemos hablado en un debate anterior. Finalmente, al reflexionar con los niños sobre lo que más les había impresionado en relación al fondo, nos dijeron que no fue tanto el discurso lo que les había impresionado sino una sugerencia en la que se les hablaba de sus madres deformadas por los sucesivos embarazos vistos a través de una pantalla de sombras chinas donde se veía un punto, luego otro punto, un tercer punto, y es allí donde más reaccionaban. Quiero decir con ello, que aunque cree uno llegarles en el terreno de la idea, es finalmente la forma la que acaba por tomar el relevo, interpelándolos en todo aquello que presentan de más vulnerable y allí donde se encuentran en plena maduración. Cuando lo que queremos es avanzar en cuanto al fondo, la forma debe de llevarnos a reflexionar ya que no siempre la dominamos. Esto representa un descubrimiento, un signo.

LA FORMA: LA ELECCION ORIGINAL DE CADA EQUIPO PARA LOGRAR QUE LA COMUNICACION CON EL PUBLICO JOVEN SEA EFICAZ

Maurice YENDT: Hablando de forma: en primer lugar se encuentra muy ligada a la historia del equipo. Para el Grips se trata de un lazo con el teatro de Cabaret. La forma actual de todo aquello que proponen al público joven en parte se explica por su historial. Creo que ocurre lo mismo con todos los equipos. Pienso que el debate lo falsificamos al hablar de la forma como si fuera algo absoluto, es decir en términos de estética: *"el realismo, la trasposición, me gusta, no me gusta, es hermoso, no es hermoso"*... La verdad es que creo que se trata de unos valores que tendrían que estar completamente superados habida cuenta de nuestros propios intereses ideológicos, ya que en el fondo es aquí donde reside el problema. Muchas veces nos damos cuenta de que, en su afán de

llegar a comunicarse con el público joven, los equipos acaban por profesar idénticas intenciones. Y creo que la forma no la podemos juzgar más que, por una parte, precisamente en función de la voluntad de diálogo con el público joven, y por otra, de la eficacia de este diálogo, porque una cosa es la voluntad de tener ese diálogo, y otra muy distinta, la eficacia que pueda tener el mismo. Bien sabemos que, a nivel de teatro, existen todos los mensajes que puede uno introducir; hay aquellos que quizás no escapen al equipo de creación, pero que se encuentran afirmados y que participan de una noción que olvidamos demasiado a menudo y que es la imágen del teatro que funciona sobre el público joven, algo que ocupa un lugar cada vez más importante en la evolución actual del teatro. Luego existen, claro está, los problemas de recepción de los jóvenes, y aquí es donde, dialogando con ellos, podemos llegar a juzgar la eficacia que pueda tener una forma. Porque, a fin de cuentas, todo lo que podamos decir a propósito de la elección estética, de la voluntad de comunicación con el joven público, no representa nada si no podemos verificarlo a través de un diálogo con él, dentro de sus posibilidades de expresión o de actividad con relación a nuestras propuestas que son propuestas hechas por los adultos, cosa que no debemos de olvidar. La pasarela no podemos saber si existe más que cuando la propuesta ya está hecha. Hablo de ello en función del trabajo realizado por el TJA que siempre lo ha tratado como un problema muy importante.

Cuando, por ejemplo, montamos *"La historia del cabello rojizo"*, que trata de problemas de racismo, optamos por hacerlo escogiendo un camino de irrealidad. Y en el terreno del diálogo con el público joven, llegamos a crear una concienciación en el aspecto de este problema que llegó a ser muy fuerte, muy clara, y desprovista de cualquier ambigüedad. Por ello es por lo que el debate sobre la forma me parece siempre un poco estrecho y limitado.

Emile LANZMAN: Quisiera contestar a lo que acabáis de decir: habéis hablado de eficacia, en esta relación entre el teatro y el

niño, de toma de conciencia del niño. Quisiera saber lo que quiere decir un proyecto de eficacia sobre el niño en terminos de toma de conciencia es decir una palabra que es la nuestra, un proyecto que es el nuestro. ¿Qué puede ello suponer en plan de *"condicionamiento"?* ¿Qué supone en términos de una posible seducción y cómo podríamos llegar a dominarlo?

Maurice YENDT: Esto se fundamenta sobre algo muy sencillo: el teatro infantil nosotros lo consideramos como *"algo que el adulto le propone al niño":* propuesta cuyo objetivo es el de comunicarse con el niño y cuando he mencionado la eficacia lo he hecho pensando en esta comunicación: esta comunicación se establece tomando el sentido y la dirección que nosotros queremos darle, porque cuando demostramos un verdadero deseo de que el teatro se dirija a los niños, también tenemos la voluntad y el deseo de comunicarnos con ellos. Entre nosotros no existe nadie que se dirija a un público infantil sin tener un mínimo de voluntad para hacerlo. Partiendo de este hecho, es ciertamente muy importante el llegar a saber como se establece esta comunicación.

Emile LANZMAN: No me sitúo en la voluntad de comunicación, sino en la voluntad del contenido del mensaje que queremos transmitir y, en última instancia, de llegar a averiguar si este mensaje ha sido bien o mal recibido. De ello tengo experiencia: Un grupo de personas que conozco montó un espectáculo infantil, lo interpretó ante unos niños, y después quiso averiguar lo que estos habían sacado en limpio y como se había establecido la esperada comunicación. Para que los niños, que difícilmente llegan a expresar lo que un espectáculo les inspira, pudieran hacerlo, una de las soluciones que este grupo encontró fue la de decirles: *"ahora vosotros, interpretar algo en caliente sobre lo que acabáis de ver, con los mismos decorados y empleando el vestuario de los actores"*, etc... Este equipo de animación tenía sin duda alguna un firme deseo de comprobar si el contenido de su mensaje había sido comprendido... Al final tuvieron una gran decepción ya que estos niños emplearon sus decorados para jugar a *"cow-boys"* e indios!...

Maurice YENDT: El ejemplo elegido es un ejemplo malo ya que creo que se apoya sobre un error pedagógico. A los niños no se les pide: *"Formulad lo que os ha parecido el espectáculo"*, cuando uno de sobra sabe que el niño formula mal, y no posee una actitud intelectual... Es a través de todas las posibilidades de expresión del espectador infantil que un adulto llega a poder conocer y describir cual ha sido el interés que un niño ha tenido por un espectáculo, pero esto un niño no lo puede formular así por las buenas, en términos inmediatos; se trata de todo un conjunto, es toda la comunicación con el público en general la que permite juzgar el impacto de un espectáculo. En este caso se trata de una actitud pedagógica con relación al niño.

Richard MONOD: El compañero nos ha dicho, a propósito de la recepción de la imagen, *"una imagen fuerte, chocante, relacionada con la madre deformada por los embarazos"*: *"magnífico, no nos esperábamos lo que esto pudiera suponer"*... Bueno, entonces yo le digo: *"Encuentras una imagen fuerte que atrae la atención sobre el tema, ¿y después?"*... *"¿qué es lo que encontraban más allá, a propósito del discurso o de la comprensión del discurso presentado por el espectáculo?"*...

Claude CHALAGUIER: Este es el punto que yo buscaba; es decir que al final el niño planteaba el problema de lo prohibido; *"no hagas esto, no hagas aquello"*... Lo que ilustraba perfectamente como la presión del medio ambiente iba a actuar en el ambiente familiar... Existe la dimensión afectiva pero también existen todos los temas prohibidos que se plantean dentro de la familia y que salen de ella... En el discurso mantenido ya nos habíamos adelantado mucho más: *"¿Por qué ocurren así las cosas?"* etc, ... efectivamente, no se trataba sólo del choque emocional, también existía el contenido cultural, socio-educativo, etcétera... Tenía interés en añadir esto, ya que lo otro era, efectivamente, insuficiente...

Ahmed MADANI: Quisiera intervenir sobre la noción de lo prohibido de la cual acabas de hablarnos: en el teatro infantil conside-

ramos el problema de la forma, y creo que este problema también se plantea en el teatro para adultos; cuando hablamos de forma, nos referimos al lenguaje y hablamos de signos, es decir que empleamos unos signos para poder transmitir algo, y entonces la polémica que gira alrededor del teatro realista o de trasposición, de hecho representa al teatro que utiliza unos significantes y unos significados, o bien al teatro que no hace más que emplear significantes que son al mismo tiempo unos significados. Se trata, en este sentido de algo muy interesante. Me perdonarán Vds. si me refiero a Lacan que dice que a los significantes o signos hay que tratarlos como significados, es decir que hay que poder encontrarse de golpe en el terreno de la pulsión. Esto quiere decir que ya no nos hace falta, en un espectáculo, pasar por la noción de contenido, que de golpe pasa a encontrarse en el continente, es decir que cuando hablamos de imágenes teatrales, estas imágenes deben ser tan fuertes que ya no necesiten explicación alguna, y así no se trata para nada, como lo decía Maurice Vendt hace un rato, de juzgar entre *"me gusta"* o *"no me gusta"*, sino más bien de decir *"siento"* o *"no siento"*.

Cuando utilizamos formas para darle a algo un significado directo, las sentimos o no las sentimos. En cuanto al niño, siente inmediatamente. Cuando algunas personas afirman que a los niños no se les puede hacer oir a Boulez, se trata de algo completamente falso; en la práctica que he tenido, me he dado cuenta de que si a los niños les hacemos escuchar trozos de música de Xénakis o de una música aún mucho más compleja, reaccionan mucho mejor que si les hacemos escuchar un Bolero. Son músicas que ellos llegan a comprender mientras que a mí me cuesta interpretarlas. Se trata de un fenómeno muy sencillo: el niño es un hombre en construcción, es decir que, de hecho, se contiene cada vez más. La barrera de lo prohibido es la que se va afirmando cada vez más. Esta barrera de lo prohibido entre el significante y el significado. Así que, lo que hay que hacer es romper esta barrera para que no haya más que una reunión de significante y significado (sin diferencia alguna entre ellos) y que al final no queden más que significan-

tes. La pulsión que emerge, surge, y hace sentir de verdad... el niño cuando llega a los 14 años lo siente más aún porque su educación no ha hecho más que oscurecer continuamente los significantes es decir las formas, para sacar un código único, un lenguaje bien estructurado. Hasta a nivel de la ubicación simbólica, a nivel del lenguaje, existe algo que se normaliza, y a nivel del desarrollo intelectual del niño, esto se termina hacia los 14 años, con la puesta en marcha de los últimos grandes sistemas de funcionamiento intelectual. Antes, el niño no piensa, siente. Esta es la razón por la que pienso que, en la actualidad, el teatro infantil, lanzado a la conquista de la imagen teatral, debe de ir también a la conquista del significante, de la forma... hasta llegar a ser algo que va más allá de nuestra comprensión, en términos analíticos, tenemos que regresar, es decir volver hacia atrás, encontrar formas que nos toquen prescindiendo del hecho de que las comprendamos o no. El amor, en este caso, debe de ser algo que se sienta, un amor carnal.

Daniel SAGNOL: Lo que está Vd. diciendo, yo lo sigo perfectamente, pero, sin embargo, me formulo unas cuantas preguntas: cojamos, por ejemplo, la escena del columpio en el espectáculo del Mobil-théâtre de Orleans; al final de la sesión nos dijeron que, naturalmente, los dos niños habían descubierto la ternura surgida del momento en el que estuvieron juntos en el columpio... Yo no necesitaba que me dieran explicación alguna para poder descifrar el símbolo, pero ¿puede un niño de 10/12 años crear la relación adecuada? ¿Acaso se trata para él de algo pedagógico, existe en ello una descripción o, sencillamente, lo único que piensa es: *"qué bonito, qué bien, qué divertido?"*...

Jacques LENY: Para nosotros se trataba de un intento pedagógico y también de hacer que algo naciese en el escenario, en el trayecto de una historia entre dos niños, llegando, no tanto a que esta recíproca ternura se viviese en el escenario, ya que esto nos llevaría a un realismo que no nos interesaba y que no encontrábamos que pudiera tener éxito, sino al encuentro de una forma que pudiese llevar al niño a sentir algo en su interior. Y si me atengo al número de re-

presentaciones que hemos dado y en las que el columpio ha funcionado: la imagen *"marcha"*, pero, sin embargo no surge de cualquier parte; el columpio representa por un lado una referencia cultural para los niños y, por otro lado, existe también para nosotros el análisis de la vida de un espacio y es por ello que cuando oigo hablar de actores que interpretan a niños, encuentro, que esto representa el olvidar que el teatro no sólo tiene el lenguaje de los actores sino también otros medios que pueden ponerse a su disposición para llegar a presentar una situación que *"vuelva a ofrecer"* lo vivido por los niños. Esta es la investigación que hemos hecho sobre la dimensión de los decorados. A pesar de todo, el lenguaje del columpio funciona con los niños... Tengo la impresión de que se trata de un condicionamiento más fuerte que el que suelen tener que aguantar por parte de la televisión y a veces encontramos imágenes de este tipo. Cuando sí me inquieto es cuando veo a niños, que no escuchan la música, sino que participan en ella, no ya de acuerdo con lo que esta música les ofrece, sino con la costumbre funcional que han adquirido en relación a ella: dan palmadas con las manos igual que lo han visto hacer en la televisión. En este caso, la imagen propuesta, me preocupa.

. . . . . .

(se continuará)