

El XI Seminario de directores de escena de la República Democrática Alemana

El XI Seminario Anual Internacional de la ASSITEJ sobre “Problemas de Dirección en el Teatro Infantil” tuvo lugar en Berlín, del 24 al 27 de noviembre de 1986. Este seminario fue patrocinado por el centro ASSITEJ de la R.D.A., y nuestra anfitriona fue Ilse Rodenberg, por aquel entonces, presidenta de la ASSITEJ.

El seminario se desarrolló a lo largo de más de 3 días. Las actividades oficiales incluían las reuniones, dos almuerzos informales y uno formal. También visitamos el Friedrichstaatspalast (un gran teatro altamente técnico con un programa de enseñanza y actuación para jóvenes actores y bailarines), asistimos a cuatro representaciones en el Theatre der Freundschaft, el principal teatro para la juventud de la R.D.A., y acudimos a una representación del Mercader de Venecia en la Deutsches Theatre.

Asistieron al seminario 16 participantes, además de la Dra. Rodenberg. Entre ellos había dos representantes del Centro ASSITEJ de la R.D.A., 5 directores de teatros para la juventud de la R.D.A., y directores de otros nueve países: Australia, Dinamarca, R.F.A., Francia, Japón, Portugal, Suecia, EE.UU. y la U.R.S.S. Como suele ocurrir en la mayoría de las conferencias internacionales, el proceso de conocerse, personal, filosófica y profesionalmente, duró bastante tiempo. El seminario fue dirigido en 4 idiomas: alemán, francés, ruso e inglés. Aunque los traductores eran más que competentes, fueron varios días los que tardó la estructura de las conversaciones en evolucionar de la etapa de las conferencias a la del diálogo; esto se debió en gran parte a la lentitud de una traducción sucesiva en la cual se decían unas cuantas frases, transcurriendo luego un tiempo de espera para que estas sean traducidas a los otros idiomas.

El tema del seminario fue “Exigencias, Necesidades y Motivaciones del Actor en el Teatro para la Juventud”. La primera sesión empezó con un discurso preparado por Maurice Yendt de Lyon, Francia, que resultó un intento para proporcionar un punto de arranque común. Habló de ciertos temas, en mayor o menor grado, comunes a todos los participantes en el seminario y, estoy seguro, comunes a la mayoría de los teatros para la juventud en los Estados Unidos. Entre estos temas estaban las tantas veces deplorables condiciones en las que tenían que trabajar los actores dentro del teatro infantil; el hecho de que los actores suelen encontrar más satisfacciones trabajando en el teatro para adultos; y el hecho de que las obras que nosotros hacemos están muchas veces mal

escritas, llenas de estereotipos y situaciones faltas de plausibilidad. Todos los participantes, por regla general, estaban de acuerdo con esta postura. Henning Mankell de Suecia habló de la “agonía” que tenían que sufrir los actores en su trabajo dentro del Teatro Infantil; Yohei Hijikata deploró el hecho de que los directores japoneses pierden, a menudo, mucho tiempo teniendo que enseñar y entrenar a los actores para que las producciones salgan de forma mecánica; Slava Pazi de la U.R.S.S. habló de la falta de un proceso psicológico en el trabajo sobre teatro para la juventud, pero dijo que a los mejores actores no les importaba hacer teatro infantil, de día, y Chekhov por la noche. Hasta que vimos algunas producciones y tuvimos algunos puntos comunes de discusión, el tono de las conversaciones parecía ser sobre todo filosófico e ideológico: mucho sobre la vida interior del niño y sobre nuestra misión como educadores. Nuestras opiniones sobre las obras servían de trampolines para otras discusiones sobre temas más prácticos y de más actualidad, y empezamos a hacer una separación entre concepto y proceso.

Me gustó ver algún trabajo representativo del Theatre der Freundschaft aunque las cuatro obras las dirigió la misma persona. Vimos EL GATO, una aventura moralizadora antropomorfizada; LA ISLA DE LOS ESCLAVOS de Marivaux, una comedia de amor y poder con un moderno estilo de realización (para adolescente); EL SASTRECILLO VALIENTE, una versión típica de teatro infantil con música y todo; y EL REY DROSSELBART, una gótica historia de amor de cuentos de hadas con sus personajes ocultos. Me intriguaron las líneas divisorias de las discusiones: mensaje frente a presentación. Había personas que alababan las producciones por su fuerte y pertinente mensaje moral y social, y había otras que encontraban que la fuerza de los mensajes de las obras iba en detrimento del estilo de representación innovador y de la verdad emocional. Yo formaba parte de este último grupo; para mí, la mejor producción fue la de Marivaux, ya que me pareció ser la que trató el texto con más honradez. En las otras producciones me pareció que se insistía demasiado sobre lo que iba a pensar el niño —y había, de alguna forma, una sensación de que el teatro infantil había que tratarlo de forma muy distinta que el teatro para adultos. Todas estas cosas las digo con el debido respeto hacia las buenas intenciones de todos los involucrados. La calidad de la obra de Marivaux fue muy alta; y EL MERCADER DE VENECIA, dirigida por Thomas Langhoff, estuvo entre las mejores producciones que he visto en mi vida. El talento y la preparación no parecen ser aquí factores muy importantes. Tanto yo como algunos otros participantes tuvimos la impresión de que se insistía demasiado en los “niños” y demasiado poco en el “teatro”.

Efectivamente, había un número de participantes, directores de teatro infantil y también de teatro para adultos, que mencionaron el hecho de que la crisis en el teatro para la juventud era la misma que la crisis dentro del teatro en general: el llegar a encontrar la manera de revitalizar esta forma de arte en la era de la televisión, del cine, de las estrellas de rock. Hans-Jorg Betschart de Alemania Occidental, abogó por producciones que fueran honradas, frescas y contradictorias, y habló de la necesidad de mantener la dignidad del actor así como la de respetar la dignidad en los niños en la audiencia. Preben Friis de Dinamarca reiteró la importancia de no hablar a los niños con condescendencia ya que cuando nos damos cuenta que estamos trabajando para niños, lo que hacemos es caer con demasiada alegría en ofrecer soluciones que son las más fáciles.

En el seminario, no se alcanzaron ningunas conclusiones definitivas, ni tampoco estaba previsto que esto ocurriera. Después de todo, formalmente no nos reunimos más que durante 18 horas, con conversaciones posteriores durante y después de las comidas, en los desplazamientos, y en el teatro. Afortunadamente para mí, casi todos los delegados hablaban algo de inglés, y la mayoría lo hablaban muy bien. Al terminar el seminario, vi que entre los participantes, surgió acuerdo sobre un buen número de temas. El “sentido de la reunión”, como lo dirían los cuáqueros, pareció ser que, para mejorar la situación en que se encuentra el teatro infantil, lo que tenemos que hacer es algo que, en ciertos círculos, podría considerarse como un tanto radical: dejar de considerarlo como “teatro infantil”, y, sencillamente, hacer nuestro trabajo lo mejor posible.

Todos los participantes se quejaban de lo mismo: demasiado poco dinero; demasiado poco respecto por parte del público, por parte de la prensa, y por parte de los colegas profesionales; textos flojos; demasiado énfasis con relación al aspecto educativo; la dificultad de encontrar y retener a buenos actores. Y así podríamos seguir con esta lista y, con algunas pequeñas variaciones, sería probablemente la misma en el caso de la mayoría de nosotros que trabajamos en este campo.

La solución, sin embargo, parecer estar no sólo en la defensa y en los intercambios, sino también en el profesionalismo. El teatro para la juventud, como todos nosotros lo sabemos, aunque no nos guste admitirlo, es muchas veces bastante malo. Si queremos respeto, tenemos que hacer un trabajo que sea digno de respeto. Debemos contratar a la mejor gente que podamos encontrar: actores, directores, diseñadores, técnicos, compositores, coreógrafos, músicos. Tenemos que estimular y/o encargar la creación de nuevas obras a escritores que tengan interés y talento. Necesitamos que este trabajo se transforme en algo importante; sólo entonces podremos llegar a extraer de nuestros artistas un grado óptimo de creatividad.

Con esto no quiero decir que la defensa y los intercambios no sean importantes. Tenemos que trabajar para que desaparezca este profundo prejuicio contra el teatro para la juventud. Es importantísimo que organizaciones como la ASSITEJ sigan reuniendo a los artistas; agradezco tanto al centro R.D.A. como al Centro USA de la ASSITEJ la oportunidad que me han brindado para poder participar. Pero encontré significativo que unos directores con antecedentes tan distintos hayan encontrado esta misma idea común: que nuestra misión más importante tendría que ser la de luchar, como artistas, por realizar un trabajo estimulante, emocionalmente sujeto a la verdad, y rico en resonancias. No dirigirnos al público con condescendencia, ni en los textos, ni en los mensajes, ni a través de los estilos de actuación, ni de los valores de producción. No podemos realmente saber lo que ocurre en la mente de un niño (ni en la de un adulto tampoco), pero podremos trabajar, teniendo siempre en cuenta que el niño se merece, entre todo aquello que estamos en condiciones de proporcionarle, lo mejor.

Kim Peter Kovacs
Coordinador de Producciones en los
Programas Infantiles y Juveniles en la
Sección de Arte Dramático del Centro
John F. Kennedy en Washington D.C.

