

INFORME SOBRE TRABAJOS DE GRUPO



DRAMATURGIA

Presidente del Grupo: MAURICE YENDT

Me toca pues el formidable cometido de tener que dar cuenta del trabajo de reflexión común realizado por nuestro Grupo "Dramaturgia".

Reflexión o más bien confrontación de ideas y puntos de vista individuales, ya que más que un verdadero debate, hemos vivido una acumulación progresiva de intervenciones verbales. Lo que no ha impedido que la confrontación haya sido rica y apasionante.

Tan rica, tan apasionante, que es sin duda tarea imposible el intentar traducir lo esencial de la misma, en el marco limitado de esta corta intervención. Por lo tanto, voy a limitarme a tratar de subrayar algunos puntos o ejes de reflexión que pueden, en mi opinión, desprenderse de la sesión de trabajo del pasado martes.

Las sucesivas intervenciones habidas dentro del Grupo de "Dramaturgia" no han tardado en demostrar cuán diversas son en su naturaleza ideológica como en su función, cuán contradictorias, antagónicas y hasta totalmente incompatibles pueden resultar las diferentes actitudes dramáticas que pueden comprometer a los creadores en el terreno del teatro para la infancia y la juventud.

Hablar en este aspecto de *LA* dramaturgia o de *UNA* dramaturgia, se convierte rápidamente en un sin sentido. Puede ser que fuese necesario acostumbrarnos a hablar *de las* dramaturgias, como posiblemente fuese deseable hablar de los teatros y *de los* distintos públicos...

Estas diferencias en la situación dramática nos llevarán en todo caso a apartarnos (arrepentirnos?) más abiertamente y claramente de toda actitud unanimita con relación a un supuesto "Teatro para niños", ideal, intemporal, desprendido del campo social y de las realidades ideológicas y políticas.

En la actualidad, estas diferencias nos permiten constatar como conserva el teatro toda su vitalidad con relación al público joven y cómo, dentro de la diversidad la más absoluta, permanece susceptible de ejercer sobre este público joven todas sus funciones y todos sus poderes.

Y aquí llegamos a la cuestión importante que ha presidido nuestros intercambios sobre el problema de la dramaturgia.

¿Puede, o mejor dicho *debe* el Teatro ejercer todas sus funciones y todos sus poderes, cuando se dirige al público joven?

Diversidad obliga. Congreso Mundial obliga. Las respuestas son, dentro del campo de las distintas cuestiones, extremadamente diversas.

Pero, a lo largo de todo el debate, más allá de las preguntas puramente formales dirigidas al "cómo" de la realización escénica, la mayoría de los participantes han querido enfrentarse con el "por qué" de la actitud y de la trayec-

toria o gestión dramaturgía. Y precisamente estas interrogaciones son de un nivel totalmente distinto al de las preocupaciones formales que siempre pueden encontrar una solución, más o menos satisfactoria por lo demás, en el terreno del saber-hacer.

Las preguntas que se dirigen al “por qué” de la gestión dramaturgía son de las *que comprometen*. El acto creador no existe verdaderamente en todas sus dimensiones, más que en función de las respuestas conscientes o inconscientes que el dramaturgo *ha o no ha* aportado, ha querido o no ha querido aportar *a través del acto teatral mismo*, en su práctica, a pesar y mucho más allá de todas las discusiones periféricas.

Los diferentes teatros existen en función de la diversidad de las respuestas aportadas por la dramaturgia en contestación a estas preguntas esenciales, en los hechos y más allá de los propósitos y malentendidos. Unos teatros se limitan al papel de simple divertimento. Otros abdican de su poder de medio de expresión, para convertirse en un instrumento de aprendizaje pedagógico. Otros al fin ofrecen a los espectadores jóvenes una posibilidad privilegiada de descubrimiento y de actividad, de aventura sensible y crítica del mundo y de la vida y se revelan entonces como poderosos medios de expresión, factores de expansión y de liberación individual y colectiva, factores de emancipación social. Tantas preguntas, tantas respuestas que no han parado de surgir y enfrentarse dentro de nuestro grupo de trabajo.

Tantas preguntas que, teniendo en cuenta el tema de nuestro Congreso, estas han hecho surgir rápidamente el problema del papel y de la importancia del *contenido* de la obra dramática y de la relación indisoluble que existe entre este y su continente, es decir las formas de la realización y de la escritura escénica. Relación indisoluble que al dramaturgo le *implica* totalmente en su relación con el público joven, tan profundamente como en el caso de cualquier otra forma de creación y de relación dramática.

La dramaturgia no es, efectivamente, una simple técnica o mejor aún, un arte de dar forma. Ha sido definida claramente por uno de los que intervinieron como la *puesta en práctica de una forma de relación de una obra con un público*. Un modo de relación caracterizado por tres elementos fundamentales:

- el contenido
- la presentación escénica del contenido
- la naturaleza y el nivel de comunicación con el público

En lo que respecta al contenido, numerosos participantes han subrayado una necesidad por implicarse siempre un poco más, por comprometerse siempre un poco más lejos en la relación con el público joven. Los temas de las obras dramáticas han sido objeto de un intercambio de opiniones contradictorias, que ha subrayado la existencia de lo prohibido, de los tabúes, de los criterios morales, psicológicos que aún pesan fuertemente en la selección dramaturgía.

La cuestión de la presentación escénica del contenido nos ha permitido demostrar, caso que fuese necesario, la libertad de invención que puede ejercerse en la relación creadora con el público joven. Sobre este plano, el teatro, cuando se dirige a los niños, no se nos muestra como un “género” específico, un

teatro aparte, "distinto de" o particular. El teatro ha utilizado, experimentado e incluso a veces innovado en su relación escenográfica con el público joven todo lo que caracteriza la búsqueda, la orientación de la escritura escénica contemporánea. En este momento de la discusión, hemos hablado del "riesgo teatral", del derecho a cometer errores, de la voluntad de búsqueda o investigación fundamental.

Pero puede que sea en las interrogantes relativas a los aspectos de la comunicación con el público joven que se ha indicado, más allá de las diferencias, la posición dramaturgica generalmente la más extendida. Dentro de su relación con el joven público, el teatro está generalmente muy unido a una voluntad de diálogo, a una práctica de intercambios continuos voluntad y práctica que son el matiz al cual la creación pueda frecuentemente unir su imaginación, pero muy evidentemente también lo esencial de sus motivaciones.

Diálogo e intercambios que multiplican sin cesar y renuevan las interrogaciones estéticas e ideológicas que agudizan las diferencias y provocan las rupturas a menudo fecundas.

A este respecto, es verdad que el campo de la búsqueda dramaturgica en el que se inscribe actualmente la relación del teatro con el público joven, es una tierra todavía virgen, casi totalmente desconocida, sobre la que los jóvenes se reservan, en función de una naturaleza específica y siempre cambiante de los territorios impenetrables para los adultos, pero en cuya frontera puede establecerse, fuera de toda voluntad colonizadora, un diálogo que será entonces verdaderamente igualitario.

Es la existencia de estos territorios desconocidos, este *margin* que permite que la dramaturgia sea, para el público joven, una búsqueda constante y en perpetua evolución.

DRAMATURGIA

Presidente del Grupo: PAT SNYDER

Nuestras discusiones de grupo se centraron sobre la cuestión del contenido y de la forma en el contexto de la búsqueda de nuevas formas estéticas.

Nuestras discusiones de grupo fueron un éxito en tanto y en cuanto pudimos mantener entre profesionales del teatro de distintos países como Australia, Inglaterra, Israel, Estados Unidos de América y la URSS, un sano intercambio de ideas.

Marilyn Miller de los Estados Unidos nos sirvió de reportero.

El grupo presentó fundamentalmente las siguientes opiniones. Parafraseando las observaciones personales:

1. Sr. Shapiro, de la URSS.

Cuando se manejan formas nuevas es muy importante el no perder de vista el contenido del texto. En teatro, el objetivo no es solamente el de entretener al espectador, sino también el de proporcionar un encuentro con la belleza y la poesía. Es mejor empezar con el contenido y permitirle que sugiera la forma. Sin embargo, resulta absolutamente necesario el

encontrar la línea de contacto adecuada entre el contenido y la forma. Al considerar y emplear formas nuevas es sumamente importante el tener siempre presente la importancia del contenido del teatro infantil. La meta no es solamente el divertir al espectador, sino también el proporcionar un encuentro teatral de la belleza con la poesía. Se les ha dado demasiada importancia a los juegos infantiles y a la *participación* como formas nuevas. El niño siempre participa con el medio ambiente que ve, a medida que lo identifica con las cosas que ve.

La principal tarea del director, al interpretar el texto, es la de ayudar al niño a estudiar el mundo del futuro. Para desarrollar este estudio es necesario crear formas nuevas; es, sin embargo, absolutamente importante el encontrar una línea de contacto apropiada entre el contenido y la forma y esta interacción del contenido que nos conduce a la forma, no queda explorada por Sr. Lucian.

2. Michael Kay, de Gran Bretaña.

Para empezar, hay que tomar en consideración el contenido del teatro infantil. El teatro infantil lleva explorando, por tradición, el bien y el mal; ya es hora de que encontremos temas nuevos. Estimamos poco lo que los niños pueden asimilar. Existe en lo que nos dice el Sr. Lucian una contradicción. Declara que a la juventud la tenemos que incitar y dirigir hacia las virtudes de la humanidad, evitando todo lo sórdido. Por supuesto que tenemos que preguntar “¿Qué es lo sórdido?”. Si él encuentra que no debemos enseñar el mundo tal y como es porque contiene aspectos sórdidos, entonces no estoy de acuerdo. Es necesario acercarnos a los temas contemporáneos, y la vida contemporánea es sórdida.

3. Joan Pope, de Australia, Directora de la C.A.T. Company.

Es importante el reconocer que la manera en que algunos de nosotros trabajamos dicta la forma y el contenido de nuestro teatro. Cuando se recorre muchos espacios teatrales que no son tradicionales, hay que ser flexible.

4. Marilyn Miller, de U.S.A., Autor/Director – Long Beach Civic Light Opera.

Siendo el contenido de primerísima importancia, hay que reconocer que el niño de hoy percibe el mundo de un modo distinto que sus predecesores, dada la implantación de la comunicación de masas y los medios electrónicos. El ignorar su habilidad para asimilar toda información con rapidez y sus exigencias de presentaciones de una naturaleza más rápida, es desconsiderar la naturaleza del público.

El género del teatro de participación se ha extendido mucho en los Estados Unidos porque resulta muy apropiado para niños que han crecido con la televisión. Los atrae este género a la obra teatral de la misma forma que se sienten atraídos por la experiencia de la T.V. por su gran habilidad de estimulación auditiva.

Las formas tradicionales deben de presentarse, pero es deber del Congreso el dirigirse a las necesidades el niño contemporáneo también. Se ha

declarado además que cualquier director tiene el derecho de darle al contenido teatral una forma válida. Con los niños, no debemos de ser didácticos, debemos de hablarles de igual a igual y emplear nuestro arte para alcanzar al niño; pero, cuando un director sale en busca de formas nuevas debe de tener cuidado para no perder de vista el contenido, enseñándose solo a sí mismo y a su invento. Es más importante la obra que la forma nueva y el estilo directorial. El teatro empieza con la dramaturgia.

5. Laura Salazar, de U.S.A., Profesor de Universidad, director teatral.

Más allá de la forma y del contenido, existe otra consideración y es la del arte. En los Estados Unidos no hay teatro que no intente alcanzar un contenido de altura. Un teatro infantil no podría existir solo para entretener. Hemos descubierto y renovado muchas formas nuevas, pero estas no tienen necesariamente valores estéticos excelentes. Sería aconsejable el considerar ahora tanto como 2 décadas para hacer un estudio del valor estético dentro de las formas que ya hemos inventado.

La siguiente fase de nuestra sesión se abrió para discutir, durante 30 minutos, temas que no tenían necesariamente que ver con la materia que se nos asignó. Al Sr. Shapiro de la URSS se le pidió que explicase algunas de las formas empleadas en su teatro. Explicó que se representan obras en los "halls" o vestíbulos y en los patios exteriores del teatro central, y en estos espacios el conjunto crea textos improvisados. Este trabajo experimental resulta muy útil en el desarrollo de las representaciones para el escenario principal. Los actores también se desplazan a los colegios para interpretar cuando los alumnos reciben sus clases; por ejemplo, hay declaraciones de poesía.

Una de las producciones desarrolladas en el patio del Teatro Central fue el tema de la vida de un pueblo rural. Se construyó todo un pueblo y se emplearon animales de granja para crear un ambiente real, para que los niños de la ciudad comprendiesen lo que era la vida en el campo y en una granja.

Ada Len Nahum de Israel, autor del National Theatre for Youth, describió su programa. Dirige un teatro estatal que hace giras sobre todo entre la gente del campo que no tiene la posibilidad de acudir al teatro. Los actores son profesionales. Los niños nunca actúan en estas producciones. Se emplean muchas formas de teatro distintas. No solo obras, sino también material distinto, tal y como la literatura y la poesía.

Pat Snyder, U.S.A., Directora del Empire State Youth Theatre Institute explicó la línea que se sigue actualmente en los Estados Unidos, la del desarrollo de material de curriculum para presentarlo en las escuelas antes y después de la presentación de la obra. Esto se hace con el propósito de desarrollar públicos futuros y promover la filosofía de que las artes son un derecho de todos y no solo el privilegio de unos pocos.

Se le preguntó a la Sra. Snyder si esto, en algún caso, tuvo como resultado una preparación demasiado grande del auditorio, y ella respondió que no, y que los profesores han favorecido la presentación de este material de estudio.

Ben Nahum explicó que en Israel el objetivo que tienen es el de entrenar a una nueva generación de espectadores, simplemente ofreciendo *muchas* repre-

sentaciones al público que ya tienen. Ver teatro no puede ser un capricho o un antojo.

RECOMENDACIONES HECHAS POR EL GRUPO:

1. Mayor cantidad de pequeñas discusiones de grupo, al comenzar el Congreso, para facilitar la comunicación entre delegados.
2. Que se discutan tanto asuntos teóricos como prácticos.
3. Se pide que se mantengan sesiones de discusión abierta sobre distintas disciplinas teatrales, tales como la dirección, la actuación, la dramaturgia, con la asistencia de un mediador de grupo. El propósito de estas sesiones sería el de permitir un libre intercambio de ideas entre los delegados, sin restricción de materias.
4. La A.S.S.I.T.E.J. debería de mantener un servicio de traducción de obras.
5. La A.S.S.I.T.E.J. debería de proporcionar los medios necesarios para que los miembros se comuniquen entre sí entre Congreso y Congreso.
6. Los Centros Nacionales de la A.S.S.I.T.E.J. deberían de compilar resúmenes de obras para que los diferentes países puedan solicitar las que más les gusten.

Madrid, 21 de Junio de 1978

PUESTA EN ESCENA
Presidente del Grupo: KLAUS URBAN

Seré muy breve al informar sobre el trabajo llevado a cabo por el Grupo 1. De acuerdo con el tema de nuestro Congreso —“Nuevas formas estéticas en el teatro para la infancia y la juventud”— los participantes del Grupo 1 debían discutir acerca de los problemas de la dirección.

Pero, de hecho, cuando hay tantas personas, con experiencia cotidiana de teatro, procedentes de países distintos, respaldados por distintas tradiciones, con concepciones también diferentes acerca de la manera de hacer teatro, los puntos de vista de unos y otros difirieron sobre el tema.

Por ello, sería menester en el futuro hablar menos de teoría y más bien tratar de descubrir un mayor número de posibilidades de trabajo práctico, para poder así tener la oportunidad de intercambiar nuestras experiencias prácticas. Vimos que es tarea de cada director el descubrir nuevas formas estéticas, naturalmente de acuerdo con la nueva manera o costumbre de ver y de escuchar de nuestro jóvenes espectadores.

Por otra parte se tocaron un buen número de problemas. A saber:

- que el problema de dirección es un problema de formación de buenos directores.
- Que si buscamos formas nuevas, se impone un mínimo de comprensión.
- ¿Es posible emplearse únicamente en el teatro infantil y permanecer simultáneamente buen director o actor?
- La buena dirección no está en que un teatro sea rico o pobre, sino que se trata de un problema de elección de un director bueno o de uno que sea malo. Es un problema de fantasía!
- ¿Cómo desarrollar obras nuevas?
- ¿Representa un peligro el ofrecerles a los niños demasiado “intelectualismo”?
- ¿Cuál debiera ser la relación a establecer entre los niños por una parte y los directores y actores por otra?
- ¿Se identifican los problemas que conciernen a los adultos con los que conciernen a los niños?

Como pueden Vds. ver, hemos discutido cantidad de problemas que, como es natural, no podíamos resolver en el corto espacio de tiempo que nos ha sido otorgado.

Con vistas a un próximo Congreso, nuestro grupo de trabajo hace las siguientes recomendaciones, que deberían de ser consideradas por el nuevo Comité Ejecutivo:

1. Mejorar la selección de los espectáculos, procurando que tengan un carácter más experimental, de manera que podamos discutir acerca de nuevas formas estéticas sobre la base de ejemplos concretos.
2. Encontrar la posibilidad de que directores del mundo entero puedan dirigir la misma escena de una obra, presentándosela luego a los participantes en el Congreso.
3. Las críticas no deberían hacerse únicamente con los directores, sino también con el conjunto del grupo.

PUESTA EN ESCENA

Presidente del Grupo: MOSES GOLDSBERG

Nuestro grupo estaba formado por representaciones de Estados Unidos, Yugoslavia, Gran Bretaña, España, Italia y Japón; incluía actores, directores, profesores, administrativos, estudiantes y periodistas. Nuestro tema de estudio era la “puesta en escena” (dirección) haciendo referencia de manera especial al tema del Congreso: “Nuevas Formas Estéticas en el Teatro para la Infancia y la Juventud”. Tuvimos la suerte de que nuestro grupo fuera muy bueno y se intercambiaron en él, en libre discusión, gran número de ideas.

La mayor parte de las discusiones se enfocaron hacia una forma nueva en particular el Teatro de Participación; es decir una forma o tipo de espectáculo en el cual el público participa directamente en la obra que se representa, incluso a veces, llegando a cambiar el curso de la acción misma. Esta participación activa puede tener lugar ya desde las mismas localidades de la sala del teatro, ya incluso subiendo al escenario o entrando en el área teatral algunos o todos los asistentes.

Parecían existir tres motivos primordiales por los cuales algunos directores utilizaban esta fórmula a la hora de poner una obra en escena.

1. Animar al niño que asiste a la representación a expresar su propia creatividad, dándole la posibilidad de que aprenda a comunicarse y a expresarse.
2. Recibir de los mismos niños sugerencias tanto en relación a la intriga como a los personajes, proporcionando así nuevas fuentes de materia prima original de acción, trama, o nuevas ideas para los autores.
3. (Y quizás la razón más importante) Ayudar al niño a hacer la transición entre su primitivo deseo natural de desempeñar un papel de la obra él mismo, a un plano más elevado en el que pueda voluntariamente delegar en los actores la responsabilidad de representar o actuar. Poniendo en escena una obra en la cual el niño a veces participa directamente y a veces no, éste aprende que puede, ya ser actor de una manera activa, ya tan solo participar de una forma nueva: estéticamente o bien aceptando al actor como un sustituto a delegado de sí mismo.

Entre los distintos temas que fueron discutidos por el grupo haciendo referencia al teatro de participación, se tocaron los siguientes puntos:

1. Actitud del director y de los actores, que no debe de ser condescendiente. Los artistas deben sentir una verdadera necesidad de recibir una ayuda del público y no quedarse solamente en manipularle con excitaciones artificiales con preguntas como: "Por dónde se ha ido éste? ¿Qué camino cogió?"
 2. Compromiso con el estilo —una vez establecido el convenio— de que el público puede participar, los actores deben reconocer y aceptar que el público tiene este derecho de participación de manera no planeada de antemano. Esto puede conducir incluso a que la obra sufra cambios durante el curso de su desarrollo. No puede uno insistir en que el público ayude en un punto determinado de la obra, y luego, de pronto, hacerse el sordo, si quiere intervenir en otro momento.
 3. Espacio — Parece más apropiado que el mencionado estilo se desarrolle en un espacio para "teatro total" (escenario circular) y no en un escenario a la italiana. A menudo, puede llevarse a cabo en una habitación corriente que sea bien amplia, sentándose los niños en el suelo a los cuatro lados del espacio del escenario.
-
-

4. Edad de los grupos infantiles — Este tipo de teatro parece más apropiado para niños pequeños, entre los 5 y los 8 ó 9 años.

Propuso también el grupo una conclusión teórica que podría ser tema de discusión en un Congreso futuro: Puesto que el arte es un reflejo de la vida ¿no es lógico que las nuevas formas de teatro se transformen o evolucionen a causa de los cambios en las instituciones sociales o en las maneras de pensar y conceptos?. Por ejemplo ¿Podiera el teatro de participación reflejar una nueva percepción de los derechos del individuo en nuestro mundo moderno?

El director del grupo presenta una sugerencia final. ¿Sería posible, en el próximo Congreso, tener grupos de trabajo compuestos, tan solo, de directores, actores, etc...? Aunque nuestro grupo ha desarrollado una excelente labor en sus discusiones sobre el tema propuesto, su diversidad ha hecho imposible que ese trabajo fuera tan específico como era de desear.

ELEMENTOS DEL ESPECTACULO

Presidente del Grupo: HENRI LAGRAVE

Nuestro grupo estaba formado por anglofonos y francófonos; en teoría y sobre el papel, figuraban en este grupo 50 personas. Mi agradecimiento a los participantes; mi agradecimiento también a los muchos ausentes, cuya abstención ha permitido a los que allí estábamos constituir un grupo reducido pero muy activo, en el que, creo, todo el mundo ha podido expresarse a su gusto.

Nadie ha planteado objeciones referentes a la división del trabajo en varios sectores: dramaturgia, elementos del espectáculo, puesta en escena y cuestiones diversas. Todos somos conscientes del carácter global de la creación teatral, pero también de la necesidad, por un intento de análisis, de dividir las dificultades; en este sentido, los anglofonos se han mostrado tan “cartesianos” como los francófonos.

Hemos coincidido en entender, por los términos “elementos del espectáculo”, el conjunto de *medios de expresión*, de técnicas, que forman el *lenguaje escénico* (que se diferencia de la “dramaturgia”): lenguaje puesto a disposición del director escénico, el cual, procediendo como creador, emplea, de modo parcial o total, estos sistemas de signos para hacer de ellos una *síntesis significativa*.

Por consiguiente, nos hemos esforzado en no tratar ni de puesta en escena, ni de dramaturgia, ni de la escritura teatral. Nuestro método ha sido sencillo: en vez de pasar revista a la docena de diferentes elementos del espectáculo (actor, lugar, movimiento, decoración, música, accesorios, luces, etc.) hemos preferido, por la escasez de tiempo, destacar y favorecer a dos o tres centros de interés. Por esta razón hemos dejado de lado algunos de los temas propuestos al principio de la sesión, como son la decoración, la animación, el movimiento, para ocuparnos más particularmente del espacio teatral y del actor sin pretender, por supuesto, agotar el tema.

I) *El Espacio Teatral*

Las sujeciones o limitaciones del “teatro a la Italiana”, que plantea entre otros problemas, el de la comunicación entre la escena y el público, no se sienten de la misma forma en todas las partes del mundo: se trata sobre todo de un problema europeo. Todos los participantes se pusieron de acuerdo sobre tres puntos:

- a) La sala a la italiana puede prestar un servicio; si es eficaz y cómoda ¿por qué condenarla?
- b) Por el contrario, no hay nada que justifique la tiranía que ejercer sobre la creación dramática en la medida en que constituye —y estos casos son demasiado frecuentes— la única forma disponible o impuesta por una política de construcción tradicional.
- c) Se ha subrayado el peligro que supone para un público joven, y por ello falto de experiencia, el hecho de frecuentar una única forma arquitectónica. El niño no tarda nada en relacionar el fenómeno teatral con el lugar donde habitualmente vé el teatro. Para evitar en su espíritu la creación de estereotipos difíciles de borrar más adelante, es conveniente, y no solamente por simples razones estéticas, sino incluso para la formación del niño-espectador, utilizar toda la variedad de lugares escénicos, ofrecerle, en la medida de lo posible, la visión de todas las alternativas de la relación espectadores espacio escénico, bien sea multiplicando los espacios, bien sea utilizando espacios transformables. Este problema no se plantea en las grandes metrópolis en las que el niño puede ver el trabajo de varios grupos diferentes; es, sin embargo, difícil de resolver en ciudades pequeñas.

II) *El Efectivo de Público* (Uno de los elementos del “espacio teatral”)

Sobre este problema, el grupo se ha dividido. Aquí intervienen problemas financieros, problemas prácticos de estructuras, de salas disponibles y también de antiguas costumbres que nos permiten plantear *para sí mismo* y haciendo abstracción de cualquier otra inquietud, un problema sin embargo esencial: el del *número ideal de espectadores jóvenes* para una obra determinada, es decir en definitiva, el problema de una de las condiciones esenciales de la participación de los espectadores. Se ha establecido un consenso sobre la idea de que el número de espectadores esta en relación con los medios de expresión elegidos. Pero —discúlpenme si me expreso aquí de una forma un poco demasiado personal— ¿no sería necesario invertir la proposición y decir que los medios de expresión se seleccionan, con bastante frecuencia, en función del número previsto de espectadores? Partiendo de este punto, el propósito del creador corre el riesgo de ser falseado, si este tiene por costumbre expresarse en función y en dirección de un público muy numeroso (bastante comparable por la masa que forma con un público tradicional de adultos). El número de espectadores puede representar una construcción que tenga por efecto imponer al realizador una selección dentro de los elementos del espectáculo, y posiblemente el oponerse a la renovación de los medios de expresión de su tratamiento.

Evidentemente, este problema está unido al de la forma y las dimensiones del espacio escénico. En ambos casos, no es posible recomendar ninguna actitud; es el creador el que debe de hacer su elección: y aún es preciso que tenga la libertad de poder hacerla.

Al parecer se admite que la cifra de 150 a 200 puede constituir un buen promedio.

III) *El Actor*

Nos hemos planteado sobre todo dos problemas: el del actor-niño, y el de la cualidad específica del actor para niños.

a) *El actor-niño*. Si, dentro del seno de la A.S.S.I.T.E.J., se ha llegado a un acuerdo sobre la condena absoluta de las compañías de niños, la posición de los animadores es menos clara y la controversia continúa en lo que concierne a los papeles de niños en las obras representadas por adultos ante un auditorio infantil. No ha habido acuerdo respecto a este punto entre todos los miembros del grupo. Sin embargo, la mayoría de los participantes son partidarios de que los personajes de niños no sean de ninguna manera confiados a los niños, no solamente por razones de protección psicológica evidentes y reconocidas desde siempre, sino también por razones puramente teatrales: sobre la escena nada obliga a practicar una *mimesis* estrecha, a representar un niño por un niño, como tampoco un lobo por un actor vestido de lobo; el juego de la convención teatral ofrece toda una gama de trasposiciones, de metáforas sensibles que hacen posible una identificación fácil, recurriendo al tiempo a la imaginación infantil, perfectamente apta para captar toda sugestión visual; durante la discusión se citaron numerosos ejemplos.

b) *Cualidad específica del actor para niños*. Además de las cualidades que se pueden exigir de un buen actor, se ha recordado que el comediante que interpreta ante los niños debe de ser más eficaz corporalmente y visualmente que ante los adultos, debe de tener en cuenta a un público más activo y peculiar en sí mismo. Pero, la interpretación de un actor en presencia de un público infantil no implica una profesión específica. El actor que se especializa estrechamente en el teatro para espectadores jóvenes corre el riesgo de empobrecerse; en este preciso terreno, el niño recibe del actor más de lo que puede dar. Para el bien de su equilibrio y de su alegría de vivir, el actor debe ser capaz de pasar de un público al otro, de los niños a los adultos y viceversa: con esta práctica, puede también tener la esperanza de llevar a los niños una mayor riqueza y a los adultos más espontaneidad.

Se ha hecho hincapié sobre la honestidad del actor y el *respeto* que le debe muy particularmente al público infantil. Este último término ha hecho rebrotar la discusión. El respeto corre el riesgo de arrastrar el conformismo, la rutina o la complacencia. ¿No habría que tratar al niño, observando las debidas proporciones, como si se tratase de un público adulto, atropellando sus costumbres, sus gustos, en último caso su pereza, practicando con él, en suma, una especie de provocación? Provocación, no es necesario decirlo, prudente y sin agresivi-

dad, pero firme y resuelta. Es sin duda la mejor manera de respetarlo. Ha faltado tiempo para precisar este aspecto de las cosas; es una lástima, pues esto encierra un problema importante que afecta al tema mismo del Congreso: el actor y el creador, en el momento de utilizar las nuevas formas o un tratamiento nuevo de medios de expresión clásicos, se encuentran a menudo paralizados, inhibidos por una visión de la infancia que peca por un exceso de adoración y de “angelismo”, actitud que sería muy necesario discutir algún día a fondo.

Estas son las pequeñas reflexiones de nuestro grupo, por supuesto reducidas y esquematizadas. Hemos tratado, como lo recomendaba el artículo I de las normas de trabajo, de reflexionar en función del tema del Congreso: “A la búsqueda de nuevas formas estéticas en el Teatro para la Infancia y la Juventud”. Creo que nuestros amigos no me reprocharán si declaro aquí en su nombre que no hemos descubierto América!

Por lo demás, si puedo permitirme algunas reflexiones sobre la idea de novedad en materia artística, primeramente me parece que el monstruo con cien cabezas que es en sí un Congreso, no está apenas armado, a pesar de la multiplicidad de sus cerebros, para buscar y con mayor motivo para encontrar. El descubrimiento, más que un asunto de reflexión, lo es de intuición o de “creatividad”, y la creación es ocupación de los creadores en el campo de su trabajo, es decir de la escena. Sería este también el lugar de recordar la célebre frase de Picasso cuando dijo: “Yo, no busco, encuentro”; Cristóbal Colón también descubrió América sin buscarla.

ELEMENTOS DEL ESPECTACULO

Presidente del Grupo: LADIKA SVJEZDANA

En el Grupo 9 se discutía sobre los problemas relacionados con los elementos del espectáculo. La discusión empezaba con una pregunta específica: ¿Debe el teatro ser tribuna o bien cátedra; se llegó finalmente a la conclusión de que el teatro para niños debe de ser lo uno y lo otro. Per jamás y en ningún caso debe de ser didáctico; debe de ser educativo, enseñando al mismo tiempo y desde un ángulo artístico en todos los elementos escénicos, unas cualidades de orden superior.

Una gran parte de la discusión estuvo dedicada al tema de la improvisación, llegándose a la conclusión siguiente:

La improvisación representa un elemento necesario en los trabajos de preparación del espectáculo, especialmente desde el punto de vista de la puesta en escena; pero puede también ser un elemento del espectáculo, si la dramaturgia así lo exige en su base. Esto también depende de los que interpretan el espectáculo.

Si niños y jóvenes toman parte en el espectáculo, entonces, para permitir un juego libre, puro y espontáneo, puede emplearse la improvisación. Pero, en ningún caso, debe esto conducir hacia una anarquía dentro del espectáculo. La improvisación debe, al contrario, no ser más que la obra creadora. En cuanto al problema del espacio escénico, se llegó, en las discusiones, a la conclusión siguiente: deben de crearse los espacios escénicos que correspondan a la dramaturgia y a la puesta en escena del espectáculo.

Pueden serlo, en este caso, muy grandes en cuanto a escena y en cuanto a público —pero— también muy pequeños y muy íntimos. Este espacio escénico puede tener la forma de un anfiteatro, ser circular y también clásico.

También los decorados deben de corresponder al espacio y a la creación del espectáculo. Debe hacerse en todo caso la decoración adecuada que muestre y enseñe el equivalente de las ideas del aparato escénico y del tema del espectáculo. Sin embargo, los decorados deben de estar siempre muy a la altura de los niños y de su comprensión.

También se ha discutido a propósito de los elementos fantásticos dentro del espectáculo, llegándose a la conclusión de que a menudo expresan la belleza y la riqueza de la fantasía dentro de los elementos visuales, pero, hay que tener cuidado para que al niño no se le guíe hacia la idea de que en la vida puede uno triunfar por el camino de lo maravilloso.

Por fin, quedó en nuestra discusión como un hilo rojo, el problema de los niños que desean algo más que quedarse como meros espectadores, queriendo tomar parte a otros niveles en la creación escénica y en la creación de espectáculo.

Por ello, la propuesta que hace el Grupo en el Congreso, es la siguiente:

Proponer como uno de los temas del próximo Congreso: la participación de los niños en el marco de la creación escénica.

Zvezdana Ladika

CUESTIONES DIVERSAS

Presidente del Grupo: MARTI OLAYA

Nos hemos reunido, en la Sala n° 6, destinada a *Cuestiones Diversas*, once congresistas, seis de habla inglesa y cinco de habla castellana.

Iniciamos nuestro trabajo a partir de las experiencias sobre creatividad dramática expuestas por Mr. C. John Tolch (De la Universidad de Wisconsin) que propiciaron un amplio debate e intercambio de experiencias y opiniones.

Se estudiaron a continuación, con afán de hallar soluciones válidas, los problemas inherentes a ediciones de obras de teatro para niños. Finalmente y en torno al tema expuesto por la Sra. Barragar sobre unas positivas experiencias en California, se trató de los festivales de teatro para niños.

Los reunidos, por unanimidad, elevan al pleno sus conclusiones, como sigue:

1. Las Compañías profesionales, de adultos, de teatro para niños, podrían adquirir experiencias muy interesantes, nuevas ideas, y enriquecer su trabajo, frecuentando las visitas a escuelas y centros de creatividad dramática que trabajan con y para niños.
2. Convendría canalizar, a través de A.S.S.I.T.E.J., preferentemente:
 - a) la posibilidad de contacto directo entre las pocas editoriales que en el mundo dedican atención al libro de teatro para niños.
 - b) la posibilidad de oferta e intercambio de textos mediante fotocopias y traducciones.En este sentido es bueno hacer constar lo manifestado por el representante de Gran Bretaña sobre la existencia de una Biblioteca, en Londres, que centraliza libros y guiones de obras de teatro para niños y puede ofrecer fotocopias de los mismos. El Sr. Turlings indica que un centro similar va a abrirse en Holanda.
3. Habría que potenciar la celebración de festivales de teatro para niños en todo el mundo, organizados por el Estado, Universidades u otros Centros, donde la variedad de espectáculos, la disparidad de criterios, el eclecticismo y afán de perfeccionamiento de los grupos eleva la calidad media de su trabajo y aporta nuevas ideas para unas posibles nuevas formas de teatro para niños.

PUNTOS A TENER EN CUENTA PARA LOS PARTICIPANTES EN EL TRABAJO DE GRUPO

1. La discusión debe girar alrededor del tema del Congreso "A LA BUSQUEDA DE NUEVAS FORMAS ESTETICAS EN UN TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD".
 2. Ser conscientes de que se trata de perfilar, matizar y mejorar el tema expuesto, no de realizar una nueva ponencia.
 3. Cada miembro dará sus ideas y puntos de vista siguiendo una lógica que acerque a las conclusiones que se buscan.
 4. Los miembros del grupo practicarán "el saber escuchar" centrándose más en las ideas que en las personas.
 5. Es básico que cada participante sea concreto y breve en las exposiciones, centrándose en el tema y evitando la referencia anecdótica y personal.
 6. Finalizada la discusión, todos los miembros han de ser solidarios con las conclusiones a que se llegue.
-
-

**Distribución, en razón del idioma, para la participación en los Trabajos de Grupo sobre los temas:
DRAMATURGIA, PUESTA EN ESCENA, ELEMENTOS DEL ESPECTACULO, CUESTIONES DIVERSAS**

| PUESTA EN ESCENA | DRAMATURGIA | PUESTA EN ESCENA | ELEMENTOS DEL ESPECTACULO | CUESTIONES DIVERSAS | DRAMATURGIA | ELEMENTOS DEL ESPECTACULO |
|---|---|--|--|---|---|---|
| AUDITORIO B 800 plazas Preside Grupo KLAUS URBAN R.D.A. | SALA 1 209 plazas Preside Grupo MAURICE YENDT Lyon-Francia | SALA 3 60 plazas Preside Grupo MOSES GOLDSBERG EE.UU. | SALA 4 60 plazas Preside Grupo HENRI L'AGRA- VE Francia | SALA 6 200 plazas Preside Grupo MARTI OLA- YA España | SALA 7 100 plazas Preside Grupo PAT SNYDER EE.UU. | SALA 9 40 plazas Preside Grupo LADIKA SVJEZDANA YUGOSLAVIA |
| - 15 inglés - 10 francés - 15 español - 18 ruso | - 15 inglés - 10 francés - 15 español - 17 ruso | - 30 inglés - 25 español | - 20 francés - 30 inglés | - 10 francés - 25 inglés - 20 español | - 25 inglés - 25 español | - 20 ruso - 20 español |
| 58 | 57 | 55 | 50 | 55 | 50 | 40 |