PROGRAMA DE REPRESENTACIONES DE TEATRO

DIAS	4 TARDE	7 TARDE
10	LOS TITERES - "ANTOLOGIA" TEATRO MARIA GUERRERO	
11	LOS TITERES- "PLATERO Y YO" TEATRO MARIA GUERRERO	
12		U DE CUC - "SOMNI DE BAGDAD" TEATRO MARIA GUERRERO
13	U DE CUC- "SUPERTOT" CENTRO CULTURAL VILLA DE MADRID	CHECOSLOVAQUIA - "COMO SE CASARON LOS DIABLOS". TEATRO MARIA GUERRERO
14	THE MAGIC CARPET - "KIDS WRITES" CENTRO CULTURAL DE VILLA DE MADRID	TEI-"ASAMBLEA GENERAL" TEATRO MARIA GUERRERO
15	TEATRO DE NASHIVILLE - "REALLY ROSIE" CENTRO CULTURAL VILLA DE MADRID	"LA GAVIOTA"-"VIAJE DE PEDRO EL AFORTUNADO" TEATRO MARIA GUERRERO
16	JUAN PEDRO DE AGUILAR - PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES	COLEGIO DE EGB: CARMEN CABEZUELO - CREATIVIDAD DRAMATICA
17		CORRAL DE ALMAGRO - "EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS"

SINOPSIS DE LAS OBRAS

ANTOLOGIA

(Recopilación de las mejores obras de LOS TITERES llevada a cabo y dirigida por ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS).

"ANTOLOGIA", es el título del espectáculo que veremos esta tarde.

"ANTOLOGIA", es un trabajo del grupo español LOS TITERES formado por un conjunto de actores que durante 18 años ha trabajado por y para los niños.

ARGUMENTO.– Un joven espectador quiere recordar esta tarde una serie de escenas de diferentes espectáculos infantiles que desde el escenario de este Teatro Nacional "Maria Guerrero" han contribuido a formarlo como espectador.

Con la ayuda de un grupo de actores hará desfilar por la escena, fragmentos de diferentes obras y distintos estilos representativos de varios géneros.

El primer recuerdo lo constituyen, cuatro payasos: "Rompetechos", "Sarampión", "Carajaula" y "Mala Pata", procedentes de "La Feria del come y calla", el primer espectáculo presenciado por nuestro joven espectador, en el año 1964.

Estos cuatro payasos llevarán de la mano a nuestro joven protagonista por un mundo teatral constituido por elementos tan valiosos como la aventura mágica, el heroismo, la acción musical, la nostalgia de las canciones de corro, la comicidad, la poesía, el folklore y los bailes tradicionales y populares.

Comienza la evolución, –año 1968–, con la aventura mágica de "El pájaro azul". De esta obra se representa su primer cuadro.

"Tyl" y "Mil", los dos niños hijos de una familia de leñadores, reciben la visita del "Hada Beryluna", que les mostrará la existencia animada de los elementos naturales tales como el pan, la lluvia, el fuego, etc; y después de la mano de la LUZ les llevará en busca de EL PAJARO AZUL, en busca de una felicidad que suponen lejana y que sin embargo puede estar muy cerca de nosotros, en las pequeñas cosas de cada día.

EL HEROISMO: "El Romance del Conde Olinos" y "La Doncella Guerrera", cuenta las aventuras de una dama que no teniendo hermanos que defiendan a su rey, marcha disfrazada de varón a la guerra. En un torneo conoce al Conde Olinos que queda prendado de ella marchando tras sus pasos y pereciendo más tarde víctima de una conspiración de la madre de la Doncella Guerrera. Son escenas recogidas de tradiciones y romances populares españoles.

El Conde Olinos pertenece a "El cochecito leré" estrenada el año 1966.

LA MUSICA, ocupa el tercer lugar del recuerdo: "La isla de los sueños posibles". Obra premiada por A.E.T.I.J. en el año 1970. Al comienzo de la misma, Fantasiola cuenta la historia de un pueblo de pescadores: Porto Chicón. Asistimos al amanecer de un día de este pueblo de pescadores. Ante nosotros desfilan los distintos tipos que pertenecen a una historia llena de ternura e ingenuidad, la de los niños de Porto Chicón que construyen un barco para

marchar a "La isla de los sueños posibles". Con estas escenas realizadas con la técnica de la comedia musical termina la primera parte.

La segunda parte se inicia con una recopilación de Canciones de Corro que animaron la niñez de nuestros padres y que con "El Cocherito Leré", volvieron a actualizarse.

LA RISA, la comicidad, están presentes en el "Cuento de Caperucita y El Lobo" contado a su manera por el Payaso Sarampión. Según la versión de este payaso, Caperucita y la Abuelita son otros payasos y el Lobo está personificado por el Alguacil del pueblo que no les deja actuar.

LA POESIA, resplandece en las más bellas escenas de "El Pequeño Príncipe", la obra de Saint-Exupery que fue estrenada por LOS TITERES el año 1967.

De esta obra se ha seleccionado ese maravilloso tratado de amistad que es el encuentro de "El Pequeño Príncipe" con el zorro. Y para terminar algo tan español y rico en gracia y color como es una *CORRIDA DE TOROS*. A una plaza de pueblo llegan los Payasos y entre, música canciones hacen revivir una tarde de toros. La Giralda, esa famosa Torre sevillana asiste al festejo y mezclado versos de Alberti y romances de García Lorca se trenza en el escenario, la gracia, el color y la tragedia de una fiesta tan española como única: la corrida de toros.

"Toros y Cañas", pertenece a "La feria del Come y Calla", espectáculo que en el año 1964 representó a España en París en el congreso de fundación de la A.S.S.I.T.E.J.

ANTOLOGIA, es una fiesta de sensaciones, color y emocionado recuerdo de unos profesionales del teatro dedicado al NIÑO.

"LOS TITERES" TEATRO NACIONAL DE LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

HISTORIA

El teatro de "Los Títeres" se creó en 1960 y debutó con la obra "Pluf el Fantasmita" de María Clara Machado. A partir de esta fecha se han puesto en escena 25 obras distintas entre las cuales parecen citarse los ballets "Pedro y el Lobo" de Prokofiev y "Lilí y Bonita" de José M. San Martín; la ópera "Amahl y los Reyes Magos" de Menotti; "El pequeño príncipe" de Saint Exupery en una adaptación de José Hierro con música de Carmelo Bernaola; "La Feria del Come y Calla" de Alfredo Mañas, con música también de Carmelo A. Bernaola; diferentes obras clásicas de Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina y últimamente "Platero y yo" del Premio Nobel español Juan Ramón Jiménez

La compañía de "Los Títeres" ha obtenido los Premios Nacionales de Tea-

tro, de España, en 1961, 1966 y 1972. Ha dado múltiples representaciones en todo el país, así como en Portugal y, con ocasión de la primera reunión internacional de teatro para la infancia y la juventud que tuvo lugar en París, presentó un espectáculo que consiguió un gran éxito, muy merecido. Desde 1962 la compañía está dirigida por Angel Fernández Montesinos.

"PLATERO Y YO"

"Platero y yo" es la obra más conocida de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) Premio Nobel de Literatura en 1956; toda su obra, de gran calidad humana, se considera una de las cumbres de la lírica española.

"Platero y yo" es un conjunto de narraciones y consideraciones que sugiere al poeta su vida en el pueblo de Moguer y que conocemos a través de las confidencias, que hace a su burrito "Platero", su compañero de paseos por el campo. Hacer de esos comentarios una obra de teatro es particularmente delicado y difícil en la medida en que, de un lado teníamos un texto con poca acción dramática pero en una lengua muy poética y del otro como protagonista principal, un animal –Platero– al que era menester dar vida. Teníamos necesidad de un asno chiquito, alegre y dulce, capaz de expresar sus sensaciones a través de su mímica. Para resolver el problema recurrimos a Manuel Meroño –conocido marionetista español– y él nos hizo un "Platero" casi vivo. Una deliciosa marioneta, tamaño natural, en peluche. También ha sido él quien le da vida durante la obra y así tenemos un Platero que va, mira con ternura o con picardía, es cariñoso, juguetón, suave, dulce y tierno, que escapa, come y duerme... y sobre todo participa de veras en la vida del pueblo. A través suyo, Moguer cobra vida. De este mundo encantado, el poeta José Hierro ha conseguido, guardando un singular respeto al texto original, una obra alegre y poética que resulta sin embargo al alcance de los niños.

La música de los bailes es de Carmelo A. Bernaola y la dirección y puesta en escena del director de la compañía de "Los Títeres" Angel F. Montesinos.

1er ACTO

La obra es un conjunto de cuadros alegres, delicados y llenos de colorido de la vida en el pueblo de Moguer.

Cuando el telón se levanta, desfilan por la plaza del pueblo, entregados a sus quehaceres cotidianos, los vendedores ambulantes, las criadas de buena casa, los jornaleros, los niños, los muchachos... "Moguer es como un gran pan" dice el texto y enseguida los personajes desaparecen tras él y nos encontramos en casa del médico francés instalado en el pueblo y sorprendemos un momento de su vida cotidiana.

Pero Moguer no es tan solo tierra y sol. Conducidos por Granadilla, personaje popular lleno de gracia, nos acercamos al puerto donde la vida transcurre entre barcos y pertrechos de pesca.

Los niños juegan en la plaza con caballos de cartón, que dejan rápidos cuando Granadilla les pregunta por el burrito que tanto quieren. Por fin entra Platero en escena. Se ha convertido en el amigo inseparable de los niños, hasta

el punto de que olvidando que es un animal se lo llevan a la escuela con ellos. Estupor e indignación en la maestra, pero a pesar de todo da la clase hasta el momento en que llega un fotógrafo ambulante, con su complicada y maravillosa máquina. Enseña a los niños paisajes y monumentos. ¡Seguro que a Platero le gustaría mucho mirar también!

"Qué pena que Platero no pueda ir realmente a la escuela, comer en la mesa con nosotros y dormir en nuestro cuarto como un perrito" dicen los niños en el texto. "Qué pena que no pueda subir con nosotros al terrado" ¡Pero... claro que puede subir con ellos al terrado!... Los niños lo empujan, lo llevan; ayudados por las personas mayores, consiguen finalmente subirlo hasta arriba. Desde allí contempla con ellos el paisaje y escenas muy curiosas, pero hay que terminar el juego porque estallan unos cohetes anunciando la procesión. Dos muchachas con mantilla entran precipitadamente y explican las maravillas y prodigios de sus respectivas cofradías. La procesión pasa lentamente seguida por una animada orquesta.

El sol se está poniendo, sus rayos oblícuos son como una lluvia de rosas, es la hora mágica del ángelus. Cae la noche sobre Moguer. Los niños juegan con Platero mientras la juventud baila.

2.° ACTO

Es aún de noche, pero ya va a empezar a clarear. El farolero canta mientras se dispone a apagar los faroles. Pasan los asnos cargados de uva, camino de las prensas; "Anda Platero, ven tú también, después podrás ir a jugar con tus amigos y a la caída de la tarde a buscar grillos con ellos". Es ya entrada la mañana. Un grupo de muchachos y muchachas están muy atareados preparando una obrita de teatro para las fiestas. Es un romance antiguo, del siglo XVI. El ensayo se interrumpe porque empiezan a caer gruesas gotas de agua. ¡Llueve, llueve! Platero oye el ruido del agua que cae en los aljibes y bebe, haciendo mucho ruido con su boca grande y rosa, en un cubo. La hija del carbonero mece a su hermanito para dormirlo y también a Platero que se tiende a su lado y cierra los ojos ¡Se ha dormido! Vuelven los niños y quieren despertarle, pero no lo consiguen. Ni las caricias, ni los mimos consiguen alegrarle. "Pronto ¡Llamad al médico! ¡Platero está enfermo"! ¡El médico llega y mira a Platero. No hay nada que hacer! Platero se está muriendo... sin duda ha comido una yerba mala...

Platero ha muerto... pero no se le tirará al barranco como a los asnos o a los perros sin amo. Le llevarán en un carrito lleno de flores al campo y debajo del pino que tanto le gustaba dormirá para siempre. Desde allí oirá cantar a las lavanderas, verá pasar a los chicos y contemplará a las niñas sentaditas en sus sillas, cosiendo con mucha atención...

Platero estará siempre en Moguer y Moguer guardará siempre el recuerdo de Platero, como antes... como siempre...

Platero, amigo, ¿te acuerdas de nosotros?

EL GRUPO "U DE CUC", TEATRE PAR A NOIS I NOIES, PRESENTA LAS OBRAS "SUPERTOT" DE JOSEP M. BENET I JORNET, CON MUSICA DE PERE JOSEP PUERTOLAS Y "EL SOMNI DE BAGDAD", DE JOSEP M. BENET I JORNET

HISTORIAL DEL GRUPO TEATRAL "U DE CUC":

La àsociación de carácter independiente "Jocs a la Sorra, teatre d'investigació", creada en 1968 en Barcelona por un grupo de universitarios, inicia en octubre de 1972 sus montajes de teatro infantil y juvenil; montajes que irá representando ininterrumpidamente, hasta el momento, a lo largo y ancho de la geografía catalana.

El primer montaje se estrena dentro del "XII Cicle de Teatre" organizado por la revista "Cavall Fort". Se trata de una obra de Francois Salvaing sobre una narración de H. Ch. Andersen, traducida al catalán por Jaume Melendres: "El gran Claus i el petit Claus". En el montaje se utilizó la técnica del Gran Guiñol a fin de mostrar al niño, de forma divertida, la tremebunda historia que muestra las consecuencias que el afán desmedido de posesión y dinero provoca en dos individuos y sus cinco caballos.

La respuesta positiva del público estimula al grupo a plantearse nuevos espectáculos que, a través de la creatividad y la diversión, ofrezcan a los jóvenes espectadores nuevas oportunidades de reflexión sobre actitudes, cuestiones y acontecimientos actuales, sin coaccionarlo y dejando libre su capacidad de decisión, dentro de lo posible.

En febrero de 1973 presenta, dentro del "XIII Cicle de Teatre Cavall Fort", una adaptación de "Don Quixote de la Manxa", realizada por Francesc Alborch, director del grupo, y con diálogos de Jaume Melendres. Aquí el montaje tuvo carácter expresionista. Don Quixote y Sancho, como ejes casi inmóviles del relato se veían cercados por las aventuras, personajes y elementos, que surgían continuamente en su camino, materialización de las dificultades que el ambiente, la familia y los amigos ofrecen al desarrollo de la libertad de acción y decisión del individuo.

En diciembre del mismo año se estrena, también dentro del "Ciclo Cavall Fort", la versión del grupo sobre la obra del autor gallego Euloxio R. Ruibal, traducida por Jordi Coca, "Un invent extraordinari": Las consecuencias que la utilización en beneficio propio de un bien común –una máquina que controla el tiempo atmosférico– lleva a una colectividad, es el contenido de la obra, presentada en este caso bajo la forma de comedia musical.

En Noviembre de 1974 y bajo la denominación de "U de Cuc", presenta en el "XVI Cicle Cavall Fort", la obra de Josep M. Benet i Jornet, con música de Pere Josep Puértolas, "Supertot". El tratamiento escénico consistió en la verticalización del universo de los cómics, sus códigos y signos convencionales, a fin de mejor desmitificar al héroe popular que basa su eficacia en la fuerza física y no es sino un títere en manos de aquellos a quienes cree combatir. En

diciembre del mismo año, participa en el Palau Blau Grana, en su 75 aniversario, con una selección musical de esta misma obra.

En el mes de marzo de 1975 actua dentro del V Congreso Nacional de la A.E.T.I.J. (Asociación Española de Teatro Infantil y Juvenil) celebrado en Torremolinos (Málaga), también con "Supertot". Este espectáculo es seleccionado, junto con "El Sommi de Bagdad"; uno de sus trabajos posteriores, para ser representados durante el VI Congreso Internacional de la A.S.S.I.T.E.J.

A finales de abril de 1975 inicia sus colaboraciones con Televisión Española. Hasta el momento ha grabado los siguientes programas basados en sus respectos montajes teatrales: "Supertot", "Los dos Claus" y "El sueño de Bagdad", para el espacio juvenil "La Comparsa". Y a partir de febrero de 1977 en diversos capítulos del programa infantil catalán "Terra d'Escudella".

Coincidiendo el año 1975 con el aniversario de la muerte del escritor H. Ch. Andersen, presenta en Tarrasa la nueva versión de "El gran Claus i el petit Claus", obra con la cual el grupo empezó sus actividades teatrales, tres años antes.

Durante la temporada 75/76, además de continuar representando por las poblaciones catalanas las dos últimas obras, "Supertot" y "El gran Claus i el petit Claus", estrena en febrero, dentro de "XIX Cicle Cavall Fort", en el teatro Romea de Barcelona, "El somni de Bagdad", de Josep M. Benet i Jornet. En el montaje de "U de cuc", las intrigas entre diversos grupos para conseguir el poder político de un país rico en yacimientos petrolíferos, se trasladaron a un hipotético plató cinematográfico: esta situación distanciadora permitía mostrar toda una serie de personajes y trucos propios de la filmación de una película, a la vez que se rendía homenaje a este medio expresivo, exponiendo la evolución de sus técnicas y estilos.

En diciembre de 1976, y dentro del "XX Cicle Cavall Fort", celebra sus 100 representaciones ante el público infantil y juvenil, con el renovado montaje de "Supertot" y, como fin de fiesta, una selección musical de las obras presentadas hasta entonces.

En el mes de julio de 1977, frente a la temporada estival, inicia en Martorell, las representaciones de "Miles gloriosus" (El militar fanfarrón), de Plauto, en versión de Francesc Alborch. Una comedia clásica de enredos, fresca, simple y directa, expuesta a ritmo circense: el ingenio y la picardía de los esclavos enfrentados a la fuerza y la estupidez de sus amos. La precede un pasacalle, ambientado en la época en que acontece la acción, que significa para el grupo una nueva experiencia de contacto con los niños. Con esta obra, en octubre, inaugura el "XXII Cicle Cavall Fort" y participa en la clausura del Congreso de Cultura Catalana (Subambit del llibre infantil) que tuvo lugar en Palma de Mallorca.

A últimos de Julio de este mismo año 1977, finaliza el rodaje de la versión cinematográfica (8-5) de "Supertot", realizada por Toni Martí y Quim Sota, destinada a circuitos independientes. Tal como intenta hacerle a través del teatro, el grupo "U de cuc" quisiera ofrecer, mediante el cine, nuevas alternativas a los jóvenes espectadores. Próximamente seguirán sus experiencias

cinematográficas, contando con un equipo técnico de 16 m/m, formato más funcional para los circuitos escolares que pretende abarcar.

En esta temporada 77/78 participa habitualmente en "La roda d'espectacles als barris" organizados por la Federación de Asociaciones de Vecinos de Barcelona, contando con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad; y también dentro de los circuitos escolares patrocinados por La Caixa de Pensions i d'Estalvi.

Como proyectos más inmediatos, en los que actualmente (enero del 78) está trabajando, figurarán, a nivel teatral, el nuevo montaje de "El somni de Bagdad" y un nuevo espectáculo: "Contes a la vora del foc", selección de cuentos infantiles catalanes, seleccionados por Barberá, Jovells y Massaqué, tres miembros del grupo.

Conviene destacar también, los esfuerzos que el grupo está haciendo para conseguir abrir en Barcelona, el tan necesario teatro o local estable, dedicado exclusivamente a espectáculos infantiles y juveniles. "U de cuc" actúa de forma itineramente por las diversas poblaciones de Cataluña.

En un plazo más largo tiene previsto el montaje de "Las aventuras d'Alibey", biografía del célebre aventurero catalán, dramatizadas por Joan Castells y experimentando un nuevo espacio escénico concebido por Iago Pericot. También M. Aurelia Capmany les prepara la adaptación teatral de su novela "Uim - uima". Y Josep M. Vidal trabaja en la traducción de "Cric-crac", una interesante comedia de los autores alemanes Ludwing y Friedric.

A otros niveles figura la reciente grabación de la versión discográfica de "Supertot", la primera de sus colaboraciones para el sello "Pu-put" de discos Zafiro. También prepara la versión radiofónica de la misma obra, en capítulos, para el programa "Mainada", de Radio 4, en Barcelona.

El grupo procura estar al corriente de lo que se hace en el extranjero, en el campo del teatro infantil y juvenil. Por un lado, recibiendo periódicamente textos e información complementaria de diversas editoriales especializadas, y manteniendo contacto con los grupos "Il torchio", de Roma y "L'escargot", de París. Y por otro cuando les es posible, desplazándose a los lugares de producción más importantes.

La Editorial E.D.B. (Ediciones don Bosco) ha editado los siguientes montajes del grupo: "Supertot" y "El somni de Bagdad", acompañados con el cassete de las correspondientes músicas, y MILES CLORIOSUS (El Militar fanfarrón), su último espectáculo. Y Ediciones Robrenyo lo ha hecho con el primero: "El gran Claus i el petit Claus".

El sistema de trabajo de grupo, a parte de la constante e intensa preparación técnica de sus componentes, puede sintetizarse en los siguientes puntos: las obras o temas inicialmente interesantes son leidos y comentados conjuntamente. Se cuenta con el asesoramiento de varios pedagogos. Una sipnosis de la obra escogida se lee en diversas escuelas, a modo de prueba, captando así las reacciones del niño según la edad. Se piden sus sugerencias sobre decorados, vestuario, colores, etc. Se discute el argumento a fin de comprobar su intaligibilidad: Paralelamente el equipo de actores realiza improvisaciones sobre el tema. Posteriormente, después de cada representación establecen diálogo con los espec-

tadores para conocer, de forma espontánea, sus impresiones sobre lo que acaban de ver. Toda esta serie de experiencias van orientadas a conseguir al máximo rigor y coherencia en los objetivos propuestos, dentro del Teatro Infantil y Juvenil para el cual trabajan.

"SUPERTOT"

De Josep M. Benet i Jornet
con música de Pere Josep Puértolas

REPARTO:

GLADYS	Carme Barberá
BILL-SUPERTOT	Oscar Más
JONES	Kim Llobet
JIMMY	Pere Raich
SRA. MERY	Mercé Camprubí
ORIENTAL	M. Isabel Torres
FACINEROS 1.°	Armand Quilez
FACINEROS 2.°	Joan Gimeno
FACINEROS 3.°	Ferran Rodríguez

Los mismos actores interpretan el resto de los personajes:

ORIENTALES MALOS
ORIENTALES BUENOS
TRANSEUNTES
PERIODISTAS
VENDEDOR DE PERIODICOS
NARRADOR

que aparecen durante el desarrollo de la acción.

FICHA TECNICA:

ESCENOGRAFIA, DIBUJOS y VESTUARIO	Josep Messagué
ILUMINACION	Jordi Planas
PELUQUERIA	Ferran Rodríguez
MAQUILLAJE	Pere Raich
COREOGRAFIA	Silvia Munt
MAESTRO DE CANTO	Carles Puértolas
GRABACION MUSICAL	Discos PU-TUT (Zafiro)
MONTAJE Y DIRECCION	Francesco Alborch

Esta obra fue estrenada en el teatro Romea de Barcelona por el grupo "U de cuc", dentro del "XVI Cicle de Teatre" organizado por la revista "Cavall Fort", la mañana del 10 de noviembre de 1974.

SUPERTOT

COMENTARIOS SOBRE LA OBRA Y SU MONTAJE

DICE EL AUTOR:

El grupo "U DE CUC" me propuso la redacción de una obra destinada al público juvenil. Coincidimos en la conveniencia de que el dinamismo en la acción debía ser la nota preponderante en el espectáculo y nos sedujo la idea de construirlo como un pequeño musical. Mi anterior experiencia, en este aspecto, había sido muy agradable por lo que me gustó insistir nuevamente y esta vez a mayor escala.

Soy asiduo lector del cómics. Buscando la base del espectáculo pensé que el personaje de super-hombre, basado en la supremacía física, ofrecía muchas y muy sugerentes posibilidades. De acuerdo todos, y también entusiasmados inicié la tarea situando a mi héroe "Supertot" –mezcla de Supermán y Capitán Márvel de la primera época– en su medio natural, la gran ciudad, procurando evidenciar, aunque fuese de forma muy esquemática, su real debilidad, su ineficacia y dependencia de aquellos a quienes cree combatir.

De acuerdo siempre con el grupo y teniendo en cuenta el sentido del montaje que iban a realizar, utilicé una estética basada en los clisés estereotipados del cómic; no podía ser de otra manera. Pere Josep Puértolas escribió unas partituras para los ballets y las canciones llenas de malicia y buen humor, de importancia fundamental. La idea de convertir las aventuras de un super-hombre, de cómic en comedia musical no es nueva, otros la han tenido antes y después de nosotros, Broadway y Hollywood lanzaron y están lanzando espectáculos que desconocemos y en los que ignoramos si se incluye el aspecto crítico que nos sedujo a nosotros.

El producto acabado sobrepasaba la primera intención. Con esta obra tan esquemática, pero de cierta ambición formal, nos dirigimos a un público mucho más amplio y de todas las edades.

Josep M. Benet i Jornet

DICE EL DIRECTOR:

En este montaje se ha pretendido unir dos medios de expresión: Cómic y Teatro. Conscientes del riesgo, pero entusiasmados por lo que de labor investigadora tenía, se ha procurado aplicar, a lo largo de la acción dramática, los recursos propios del cómic: códigos y signos peculiares...; utilizando el com-

plemento gráfico de las proyecciones como un elemento más para enriquecer y clarificar los pensamientos y sensaciones de los personajes. Con tales aportaciones se ha intentado, además de potenciar visualmente el contenido del texto, ofrecer al público un espectáculo desmitificador, sugerente y divertido.

Francesc Alborch

RESUMEN ARGUMENTAL DE "SUPERTOT"

PRIMERA PARTE:

Episodio primero: Supertot se presenta

Las calles de una gran ciudad. Dos bandidos atacan a una transeunte, Gladys, joven secretaria que va a ser protagonista femenina de la historia. En el momento crítico aparece un desconocido, vistiendo llamativo uniforme, que se muestra invulnerable a las balas, que salva a la muchacha y ahuyenta a los malhechores. El desconocido se presenta a Gladys como capitán Supertot (en lengua catalana significa Supertodo). Al quedar sola, Gladys nos cuenta que Supertot es un héroe enigmático, dotado de poderes extraordinarios, muy popular en la ciudad porque la defiende del mal. Gladys se ha enamorado de Supertot.

Episodio segundo: La gran amenaza

En los sótanos de un rascacielos, Supertot visita al sabio señor Jones. Los dos nos cuentan que Jones, mediante uno de sus grandes inventos, el anillo electro-atómico-energético, proporcionó a un hombre normal, el joven periodista Bill, los poderes que le convierten en Supertot. Jones ha llamado a Supertot para advertirle de que se cierne sobre la ciudad la amenaza de la secta del Gran Dragón, dispuesta a trastornar la metrópoli. Mediante otro de sus inventos materializa a los miembros de la sanguinaria secta, y así, Supertot, con gran indignación, puede contemplarles tramando siniestros planes. Jones advierte a Supertot que deberá estar alerta para hacerles frente.

Episodio tercero: Rivales por el amor de Gladys

Supertot se viste con ropas normales, transformándose así en el periodista Bill y perdiendo, como cada vez que lo hace, sus superpoderes: Llega a la redacción de su periódico, donde le espera Gladys, su secretaria, que ignora, como todo el mundo, la doble identidad de su jefe. Entre Bill y su compañero de trabajo, Jimmy, surge la rivalidad por el amor de Gladys. Jimmy da una paliza a Bill, sin que éste sepa defenderse, ante la mirada decepcionada de Gladys. Después Bill nos cuenta que si bien llevando el uniforme de capitán Supertot se convierte en el hombre más fuerte del mundo, como contrapartida compensatoria, cuando viste como un hombre normal, se convierte, ay, en el ser más débil de la Tierra.

Episodio cuarto: El Gran Dragón ataca

Dos personajes misteriosos deciden volar un barrio de viviendas cuyos habitantes se han quejado por la mala calidad de la construcción.

Los dos individuos se han ingeniado un plan para evitar que Supertot pueda estorbarles.

Episodio quinto: El rapto

Gladys se ha quedado sola en la redacción del periódico, en horas no laborables, para terminar unos trabajos urgentes. Unos bandidos llegan hasta ella y la raptan, bajándola a la calle y metiéndola en un coche. Así, uno de los raptores la conduce a una casona solitaria y la abandona en ella. Asustada, Gladys oirá poco después que alguien se acerca con sigilo. Pero es Jimmy, quien le cuenta que vió el rapto desde lejos y ha llegado al lugar para liberarla. Gladys habría preferido la aparición de Supertot, pero agradece el gesto de Jimmy y le promete, agradecida, que se casará con él.

Episodio sexto: Bill cae en la trampa

Alertado por el sabio Jones, Bill corre a la redacción del periódico y descubre la desaparición de Gladys. Siguiendo pistas falsas que los malhechores han dejado, el muchacho cae en la trampa que le han preparado y, sin los poderes de Supertot, es capturado. La situación parece desesperada. Atado e inmovilizado, sabe que cuando pase media hora una vela encendida quemará la cuerda que aguanta un enorme pedrusco y que éste caerá sobre su cabeza y le aplastará. ¿Podrá nuestro héroe liberarse de las ligaduras, desvestirse y convertirse en Supertot a tiempo para impedir tan fatal desenlace?

INTERMEDIO

SEGUNDA PARTE

Episodio séptimo: La catástrofe del barrio doce

En el momento crítico, tal como corresponde a un buen héroe, Bill se convierte en Supertot y, al caer el pedrusco no puede nada contra él. Poniéndose, para poder pasar desapercibido, una gabardina que encuentra abandonada, sale a la calle y por un vendedor de periódicos se entera de que ha volado un barrio de la ciudad y que la secta del Gran Dragón reivindica la fechoría. Bill jura que encontrará a los culpables.

Episodio octavo: Mala suerte, Bill

Bill llega a su trabajo. Jimmy se reconcilia con él y le anuncia que ha salvado a Gladys y que se casará con ella. Nuestro héroe está desesperado. Pero entonces, en el bolsillo de la gabardina que sacó del lugar donde quisieron eliminar-

le, encuentra la tarjeta de una tintorería, de nombre oriental, donde, está seguro, debe cobijarse la nausebunda secta del Gran Dragón.

Episodio noveno: Huracán en la tintorería

En la tintorería Ping-Pao todo el mundo estaba trabajando honestamente cuando llega Supertot y empieza a repartir tortazos. En realidad, Supertot pronto caerá en la cuenta de que aquí sólo hay inocentes, pero también se entera de que el amo de la gabardina y de un uniforme de la Secta que alguien ha llevado a lavar es un personaje muy conocido para nuestro protagonista.

Episodio décimo: El fin de Supertot

Supertot llega a casa de Jimmy y le desenmacara, haciéndole confesar que él mismo organizó el rapto de Gladys y que participó en el hundimiento del barrio doce. Se dispone a conducirle a la policía, pero entonces aparece, inesperado, el señor Jones y, ante nuestra sorpresa, anuncia que él es el alma de la organización criminal, y que la secta del Gran Dragón era sólo una pantalla y no ha existido nunca. Jones domina y organiza la ciudad a su antojo. Creó a Supertot para diabólico consuelo de los oprimidos. Supertor se rebela, indignado, pero Jones le toca de nuevo con el anillo electro-atómico-energético y le reduce a su condición de hombre normal. Llega Gladys. Confusión, Bill, ya no es un super-hombre, pero que como tal Bill ha recuperado las fuerzas del hombre normal, pelea con Jimmy y esta vez le vence. Jones dispara y mata a Jimmy, huyendo a continuación. Bill intenta perseguirle, pero está herido y desfallece. Bill ama a Gladys. Gladys, ahora, comprende que su amor es para Bill. Juntos, se disponen a emprender la lucha contra el poderoso Jones. ¿Conseguirán salir vencedores? Nuestra historia termina aquí.

FIN

"EL SOMNI DE BAGDAD"

de Josep M. Benet i Jornet

REPARTO:

STUART	Armand Quílez
GENERAL	Francesc Alborch
(SENYOR DE LA CLAQUETA)	Josep Massagué
(MAQUILLADORA)	Lisa Coca
CEC	Francesc Alborch
MARXANT	Jaume Grau
INTENDENT	Kim Llobet

AIXA	Anna Bosch
ZULEMA	Carme Barberá
OMIN	Pere Raich
CALIFA	Jaume Grau
PATGE	Montse Guarro
BAILARINA 1ª	Mercé Camprubí
BAILARINA 2ª	Lisa Coca
BAILARINA 3ª	M. Isabel Torres
BOXTI	Ferran Rodríguez
SOLDAT 1.°	Oscar Más
SOLDAT 2.°	Joan Gimeno

Los mismos actores interpretan el resto de personajes:

SOLDATS
ESCLAVES Y ESCLAUS
REBELS
VENDEDORS Y GENT DEL POBLE

que aparecen durante el desarrollo de la acción.

FICHA TECNICA:

ESCENOGRAFIA, VESTUARIO Y UTILERIA	Josep Massagué
ILUMINACION	Jordi Planas
PELUQUERIA	Ferran Rodríguez
MAQUILLAJE	Pere Raich
COREOGRAFIA	Silvia Munt
ESPECIALISTA EN PELEAS	Raül Aparici
SELECCION MUSICAL	Francesc Alborch
GRABACION	Estudios SINCRO
ROTULOS	Josep Ll. Torres
FILMACIONES	Toni Martí
COORDINACION TECNICA	Isabel Ribera

DIRECCION Y MONTAJE
Francesc Alborch

Esta obra fue estrenada en el teatro Romea de Barcelona, por el grupo "U de cuc", dentro del "XIX Cicle de Teatre, per a nois i noies" organizado por la revista "Cavall Fort", la mañana del 22 de febrero de 1976.

"EL SOMNI DE BAGDAD"

COMENTARIOS SOBRE LA OBRA Y SU MONTAJE

DICE EL AUTOR

Junto a piezas que indaguen los problemas del hombre y la sociedad en la cual este se mueve, etc., es lícito, es necesario la presencia de espectáculos honestos, no alienantes que tengan la distración como finalidad primera.

He intentado, pues, escribir una obra de este tipo, un producto de evasión, de posible consumo amplio, un espectáculo apto para divertir a cualquier público.

Cierto que en el historial que explico –amo y reivindico el arte de narrar– no faltan implicaciones ideológicas; no podía ser de otra manera. Pero quiero que quede claro: aquí lo más importante son los sentidos y la imaginación. A ellos va dedicada la fiesta, y celebraría que el espectador, joven o adulto, se emborracháse.

"El somni de Bagdad" es un homenaje irónico a las posibilidades, no siempre realizadas, de cierto subgénero del cine norteamericano, el de las aventuras arabizantes. No he querido hacer una parodia, porque aprecio el género que he tomado como modelo. Soy un humilde continuador suyo y si bien el cartón-piedra no me engaña, creo que, como cualquier convención, puede ser lícito si lo sabemos utilizar. Mi punto de partida, cierto tipo de cine pasando a la escena teatral, obliga a un determinado trabajo de experimentación estética. Ahí es donde tiene la palabra el grupo "U de cuc".

Josep M. Benet i Jornet

DICE EL DIRECTOR

La idea base de nuestro montaje ha sido la de proporcionar al texto unos elementos distanciadores que, manteniendo su línea irónica y divertida, permitiese contemplar la historia desde nuevos puntos de vista.

Por eso hemos introducido a lo largo de la serie de aventuras imaginadas por Benet i Jornet, dos acciones simultáneas que unas veces se han fusionado con la trama general pero en otras han llegado incluso a variar la concepción inicial de alguna escena.

Una de las acciones trata de poner en evidencia, casi de forma desvergonzada, los trucos, rupturas, fraudes y otras falsificaciones propias de la filmación de una película.

Para conseguirlo hemos trasladado los hechos a un hipotético plató cinematográfico haciendo intervenir una serie de nuevos personajes como son: el señor de la claqueta, la maquilladora, los "dobles" en las acciones peligrosas, etc.

Con la otra acción ofrecemos también un homenaje a tan indiscutible e importante medio de expresión como es el cine, presentando su evolución en el aspecto técnico (el cine mudo, el Blanco y Negro, la explosión del Technico-

lor, los intentos del relieve o 3-D, el Cinemascope y las catástrofes con "sensorround") y sus formas y géneros más característicos (Comedia Sentimental, Western, Comedia Musical, etc.).

Pero tanto en uno como en otra caso hemos procurado que no se alterase el ritmo de la narración ni las intenciones del autor, intentando, con la conjugación simultánea de los elementos disponibles, contribuir a la obtención de un espectáculo total que pudiera ser abarcado por cualquier sector de público sin edades específicas; donde cada espectador captase y gozase con los códigos y referencias que le fuesen más próximos, pero sin identificarse con la aventura ni con sus personajes, sin abandonar su condición de observador de unos hechos –mucho más actuales de lo que parecen– y de una determinada estética: la del cine.

Francesc Alborch

RESUMEN ARGUMENTAL DE "EL SOMNI DE BAGDAD"

PRIMERA PARTE

Stuart, joven oficial inglés que lleva en sus venas sangre árabe, es encargado, por este motivo, de llevar a cabo una misión de espionaje en Bagdad. El califa de Bagdad, aliado teórico de los ingleses, con el pretexto de que ha de hacer frente a unos rebeldes sublevados, pide armas que los británicos temen que después volverá contra ellos.

Stuart llega a Bagdad. El mercado de Bagdad, con sus encantadores de serpientes, sus mendigos, sus puestos de frutas, etc. Hay venta de esclavos. Stuart, en púja con un rival, consigue comprar a una muchacha, a la que piensa dar la libertad, pero ella no parece muy satisfecha. Llega el cortejo de la princesa Zulema, la hija del califa. Todo el mundo debe apartarse: quien la mire debe morir. Pero Stuart, escondido, incumple la ley, y entre él y Zulema se cruza una mirada. El intendente de palacio sorprende lo ocurrido y se lanza sobre Stuart. Lucha de cimitarras y estropicio en el mercado. En última instancia, Stuart es salvado por Aixa, la esclava liberada, y por el encantador de serpientes, Omín, que esconde a Stuart en su casa.

Allí, Stuart, mediante interrogatorio, se informa de la situación en la ciudad. Por un lado se habla de cierta diadema sagrada, ahora desaparecida, que dará el poder de Bagdad a quien la encuentre. Por otro se explica que el califa y sus enemigos rebeldes se han aliado provisionalmente, en efecto, para librarse conjuntamente de los ingleses. El intendente y sus hombres, registrando la calle casa por casa, llegan a la de Omín y la registran. Gracias a una estratagema de Omín, Stuart no es encontrado. Cuando Stuart se va, Aixa se refiere al trozo de medallón que Stuart lleva colgado del pecho (recuerdo de su madre según hemos sabido al principio) y que, según parece, es igual a otro medio medallón que se guarda en el palacio del califa. Encajando los dos podría leerse una

inscripción y saberse dónde está la diadema sagrada. Aixa y Omín, en realidad rebeldes, deciden robar el medio medallón del palacio y pedir después la otra mitad a Stuart.

Pasamos al palacio del califa. Durante un banquete bailan las esclavas y a ellas se unen, disfrazados también de esclavas, Aixa y Omín, ocasionando el inevitable número cómico. Consiguen robar la mitad del medallón. Ira del Califa, cuando se da cuenta. Decide romper el pacto con los rebeldes, temeroso de que estos consigan la diadema sagrada, y mantener y fortalecer su amistad con los ingleses.

Zulema, la princesa, se va a dormir. Llega Stuart, escalando los muros del palacio, y mantiene con ella un diálogo amoroso. Cuando Stuart se va, como prenda de afecto, ignorando lo que hace, regala a la princesa el medio medallón que lleva al cuello. Se va y Zulema descubre el valor del regalo. Todo cambia; da cuenta a su padre de lo ocurrido y Stuart es seguido por los hombres del califa.

Unos días después el califa recibe la desconfiada visita del general inglés. Acuerdo entre los dos. Falta saber dónde se esconden los rebeldes, pero Stuart prisionero, no quiere confesar. El general inglés, que le había encargado la misión, tal como le había advertido en su momento finge no reconocerle y Stuart queda abandonado a su suerte. Pero para conseguir que Stuart hable, al califa se le ocurre una estratagema. La pérfida Zulema le libera, fingiendo que lo hace por amor, y así él la llevará consigo al refugio de los rebeldes.

INTERMEDIO

SEGUNDA PARTE

Cabalgando a través del desierto, Stuart y Zulema llegan al campamento de los proscritos. Estos le reciben muy mal, pero Stuart supera las pruebas que le imponen para probar su valor. Zulema trae además el trozo de medallón que Stuart le regalara y como los rebeldes tienen el otro los unen y pueden leer la inscripción. Ahora ya saben dónde se esconde la diadema sagrada que confiere el poder porque en ella se indica el emplazamiento de todos los yacimientos petrolíferos del país. Pero también lo sabe la princesa, que huye para comunicarlo a su padre. Mientras Omín por un lado va a buscar la diadema, Stuart, ya desengañado de Zulema, la persigue en compañía de Aixa.

La princesa en pleno desierto, se reúne con el intendente de su padre. Pero éste, en realidad, es un espía del general inglés. Todos van encontrándose: el califa, el general, el intendente, la princesa, Stuart y Aixa, solos en el desierto. Por salvar a Aixa, Stuart deja que escape el califa, el general y la princesa, y se bate con el intendente, eterno enemigo suyo, con el que consigue acabar.

Nos trasladamos al subterráneo donde está guardada la diadema sagrada. Omín la obtiene, pero llega el califa y se la arrebata, pero llega el general y se la arrebata al califa, pero llega la princesa y se la arrebata al general. Por fin, y

para colmo, Omín herido acaba con la princesa cuando ella iba a ceñirse la diadema. Aparición de Stuart y Aixa tiernamente enamorados. La diadema pasará a amnos del pueblo de Bagdad, que la utilizará en su lucha aún incierta contra Inglaterra.

Y aquí se acaba la historia.

FIN

Josep M. Benet i Jornet

COMO SE CASARON LOS DIABLOS

VACLAV TOMSOVSKY (CHECOSLOVAQUIA)

Este alegre cuento de hadas sobre la mimada Princesa Beta y los diablos que deseaban casarse y el herrero bueno y sabio, está basado sobre motivos populares y fábulas sobre diablos.

La obra fué escrita y llevada a la escena por V. Tomsovsky que utilizó divertidas fórmulas populares e infantiles, sentencias y filosofía popular. La música del compositor Milos Vacek basada en melodías de los cantos populares y nacionales checos realza aún más el carácter de las escenas de humor popular. Es la danza la que expresa las situaciones claves de la obra, bajo la dirección coreográfica de Alena Skacova. Por esta razón, la obra entera es como una corriente continua de secuencias en las que la música y la danza, así como el característico vestuario y, decorados de Jeromyr Patek constituyen una unidad sintética integral, llenan la escena, completando el relato y haciéndolo accesible a espectadores de casi todas las edades.

Ya es la cuarta temporada que esta obra que gustaba mucho a todos los pequeños, sigue en escena en el Teatro Jiri Wolker.

CONTENIDO SUCINTO DE LA OBRA

El relato nos presenta a un herrero, que al acabársele el trabajo en su pueblo natal, decide probar suerte en el mundo, y empieza a correr caminos. Aconsejado por su amigo músico, quiere probar fortuna en el castillo donde la Reina busca a alguien para educar a su hija, la princesa Beta, una niña muy bella, pero mimada y mala. El herrero conoce un remedio seguro –veinticinco azotes–. Como es natural esta manera de proceder no le gusta a la princesa que, enfadada por semejante audacia, le envía "al diablo".

¿Qué otra cosa le queda pues al herrero que probar este camino? De camino al infierno, encuentra una serie de diablos que le dicen que se quieren casar, pero con viejas diablesas que los esperan abajo. El herrero les recomienda a la Princesa Beta, que por su maldad, se merece el castigo de ir al infierno.

Los diablos la arrastran hacia el infierno –y el herrero empieza a compade-

cerse de ella y la quiere salvar—. Pero los diablos la han escondido muy bien. Al herrero no le queda más remedio que volver a la tierra, a su pueblo natal con su amigo el músico. Y como quieren volver a casa lo antes posible, recogen en el camino de vuelta a una yegüa abandonada, sin darse cuenta que pertenece a los diablos. Cuando éstos la reclaman, el herrero logra engañarles. En el camino de regreso al pueblo natal, la yegüa empieza a hablar, le pide al herrero que la bese tres veces. El herrero accede. Y entonces la yegüa se transforma en princesa —se trata de Beta a la que los diablos han convertido en animal con la ayuda de un hechizo—. Después de la experiencia vivida en los infiernos, Beta se convierte en una jovencita amable que es feliz en el pueblo entre todos sus habitantes y sus cantos y sus danzas. La Reina le entrega al herrero el pastel prometido y Beta se queda en el pueblo para ayudar al herrero.

(Historia del Teatro Jiri Wolker)

TEATRO JIRI WOLKER (DJW)
PRAGA

Han transcurrido cuarenta y dos años desde que, en Octubre de 1977, se levantó el telón en la primera representación del Teatro Infantil de Praga, que es en la actualidad el Teatro Jiri Wolker. Por ello, y en comparación con los teatros soviéticos para la infancia y la juventud, el DJW es dentro de este género, el teatro más antiguo de Europa. Empezó su actividad bajo condiciones poco propicias durante la república burguesa. Este hecho cobra mayor importancia al saberse que ello se llevó a cabo bajo la influencia directa del teatro soviético y el impulso que le dió al encuentro de Milá Mellanová, su fundadora y miembro honorífico de la ASSITEJ in memoriam, con Natalia Sac, hoy día artista nacional en la Unión Soviética. La formación de la nueva unión teatral iba emparejada con la difusión del teatro infantil soviético moderno, y recibió una gran acogida por parte de toda la cultura progresista checa. Desde los primeros años de su funcionamiento, Karel Richter, hoy director del DKW, se incorpora a este teatro como actor cómico. Su fidelidad al mismo, su arte interpretativo desarrollado de modo notable en innumerables papeles en la Checoslovaquia de la post-guerra socialista, y por fín su trabajo lleno de dedicaión en el ámbito del arte teatral, fueron recientemente reconocidos con la condecoración de Estado "Al mérito de la edificación".

Paralelamente a las actividades de M. Mellanová, se encontraba trabajando en Praga M. Disman, promotor de la idea de un teatro para niños y con niños, y por otra parte teníamos a V. Vaňátko, actor cómico de talento del teatro D34, dirigido por E.F. Burian, creador teatral de vanguardia. Después de 1945 funcionaban en Praga, durante un breve período de tiempo, tres teatros para la juventud, en condiciones artísticas y de subsistencia muy difíciles. El año 1948 que fué el que le abrió a Checoslovaquia la vía del socialismo, creó también el clima social necesario para el desarrollo de un teatro con una misión artística y educativa tan específica como la del teatro para la infancia y la juventud. Los

grupos teatrales se reunen en colectividades, disponiendo de un inmueble para sus actividades artísticas. En 1953, el teatro recibe el nombre de Jiri Wolker, un gran poeta checo.

Desde el año 1949, vemos desfilar por el Teatro Jiri Wolker de Praga a cuatro directores diferentes. La época que dejó más huella fue la de los diecisiete años del Prof. Agr. Dr. Vladimir Adámek, artista consumado, presidente de la ASSITEJ en la actualidad. Desde un año después de su fundación el Teatro Jiri Wolker emprende giras artísticas que le llevan a Dresde, Zagref, Nurnberg, Venecia, Berlín, Sofia, etc... participando en casi todos los festivales de teatro para la infancia y la juventud. Por sus largos años de experiencia, el teatro recibe muchos premios en concursos, revistas, festivales, por otra prte es galardonado con el Premio de la Ciudad de Praga, el Premio del Comité Central de la Unión Socialista de la Juventud y recibe la condecoración "Por méritos de realización".

Entre las obras artísticamente más destacadas de los últimos años, podemos citar por ejemplo "Romeo y Julieta" de W. Shakespeare, con escenificación de V. Tomsobsky, "La joven Guardia" de A. Fadejev M. Vildman, la comedia musical soviética "Los Tres Mosqueteros" y el relato de cuentos de hadas de V. Ctvrtek sobre el bandolero Rumcajs y por fín su propio guión (texto) de la obra "Como se casaron los Diablos" que sigue representándose con gran éxito y durante ya varias temporadas en el repertorio del DJW y de varios otros teatros checos. Por otra parte tenemos "Los Menores de Kutnáhora" de J. K. Tyl, con escenificación de K. Texel. "La Sombra" de J. Svarc, "El Rey Jörg" de E. Eschner –todas estas obras estudiadas por el realizador K. Texel. Y por fin, en el repertorio del tercer realizador M. Vildman, tenemos obras de éxito como "El largo, el gordo y el ojo que traspasa" de J. Jílek y el "Sueño de una noche de verano" de W. Shakespeare.

A lo largo de los años, fueron muchos los actores que pertenecieron al grupo de DJW, y hoy día se cuentan entre los mejores del teatro checo. En la actual plantilla del DJW han venido a reunirse actores que todos ellos trabajan para los niños y la juventud de un modo intencionado, consciente y lleno de dedicación. Contribuyen al perfíl artístico del teatro por un lado jóvenes actores y actrices, antiguos alumnos de conservatorios y de la Academia de las Artes de Musas, y por otra, personalidades del mundo teatral, y de modo notable el director del Teatro, Karel Richter, condecorado "Por trabajo sobresaliente", Bozena Fixová, Ljuba Husková, condecorada por "trabajo sobresaliente", Zora Jiráková, artista consumada, Frantisék Suchomel, Emil Zák, Tadka Malá, Jan Jílek, también muy conocido como autor dramático y autor de escenarios de Cine y Televisión, Rudolf Vodrázka, Jana Walterová, Bohuslav Kalva y los directores de escena Václav Tomsovsky, Karel Texel y Miroslav Vildam.

El Teatro Jiri Wolker está pasando ahora por un período que no es fácil, ya que se está reconstruyendo su escena de base. Sin embargo, aún en condiciones de trabajo que se han hecho más difíciles, no ceja en sus esfuerzos de enriquecer y educar a las jóvenes generaciones socialistas.

TEATRO CON MUSICA, MIMO, CANCIONES DANZAS E IMPROVISACION

Director: JIM MAIRS
Director de tournés: CARLO GROSSMAN

TOPICOS.– "La Alfombra Mágica" presenta "Textos Escritos por Niños", en teatro infantil original e inédito. Historias, pensamientos y poemas ricos en humor y candor se seleccionan de los escritos de jóvenes estudiantes de edades varias y antecedentes culturales y económicos distintos. La mayoría envía los imaginativos trabajos de su creación por correo después de haber presenciado una interpretación de "La Alfombra Mágica" en sus colegios. "Textos Escritos por Niños" es una visión (un concepto) única y entretenida de nuestro mundo visto por los ojos de los niños de hoy.

Además "La Alfombra Mágica" presenta sus propias obras originales imaginativas. Trozos adaptados del folklore, de los mitos, de los clásicos, y de la literatura del mundo que los rodea forman su repertorio.

PUBLICACIONES Y COMENTARIOS PUBLICITARIOS.–"Alta energía de interpretación y enfoque absolutamente claro". Dan Sullivan, Los Angeles Times.

" ¡No os perdáis "La Alfombra Mágica"! Lo tiene todo. Artesanía, Arte, Alegría, Amor..." Marie Star, Westscene.

"Sabe muy bien "La Alfombra Mágica" como se elabora el material del teatro argumental, con excelente imitación, brío y ninguna concesión". Jim Moore, Los Angeles Herald. Examiner.

"Divertidísima... sin duda el descubrimiento de la temporada. Un fantástico vuelo al mundo de la fantasía. Debéis de ir a revivir nuestra juventud". Mason Blacher. San Rafael Independent. Journal.

NOTAS BIOGRAFICAS.–"La alfombra Mágica", que era anteriormente la compañía local de repertorio para la gente joven en el teatro de Hidden Valley en el Valle de Carnel en California, presentaba producciones originales para tres temporadas. En 1972, la compañía empezó descartando todo accesorio tradicional, e ideas preconcebidas del teatro para niños. Utilizando las aptitudes del actor, movimientos de conjuntos e inventiva y originalidad musical, la compañía ha recibido amplio apoyo y aceptación de la crítica, naciendo al tiempo una gran masa de seguidores adultos también. Cubriendo la distancia que separa al niño del adulto, "La Alfombra Mágica" anima a sus jóvenes espectadores a emplear el grupo como un portavoz para sus trabajos creativos...

Los ocho miembros de la compañía son: James Mairs: Director, June Ballinger, John Rousseau, Deborah Berry, Carlo Grossman, Wynn White, Favid Dunham, Marlene Augustine, "La Alfombra Mágica" ha hecho representaciones especiales para Televisión y ha aparecido en muchos Colegios y Universidades.

NECESIDADES DE ESCENARIO.–Un piano (de cola). Luminotecnia general.

DISPONIBILIDAD.–Actuaciones posibles durante casi todo el año.

PRECIOS.–460,00 dólares por actuación más gastos de viaje. Existen tarifas

reducidas para Colegios hasta el Grado 12. Los arreglos económicos quedan abiertos a consulta y consideración.

PUBLICACIONES Y COMENTARIOS PUBLICITARIOS

"TEXTOS ESCRITOS POR NIÑOS"

- "UN SHOW MARAVILLOSO" ... energía de alta interpretación y enfoque absolutamente claro – Dan Sullivan, Los Angeles Times...
- "FUE" "PALABRA DE LA BOCA" ... no os perdáis "La Alfombra Mágica. Lo tiene todo. Artesanía, Arte, Alegría y Amor". Marie Star, Westscene.
- "LA ALFOMBRA MAGICA SABE ELABORAR DIVINAMENTE MATERIAL DE TEATRO ARGUMENTAL" ... con excelente imitación, brío y ninguna concesión". Jim Moore, Los Angeles Herald – Examiner.
- "DIVERTIDISIMA"... sin duda el descubrimiento de la temporada. Un vuelo maravilloso al mundo de la fantasía... "id y revivid vuestra juventud". Mason Blacher, San Rafael Independent – Journal.
- "ES DIFICIL" . . . casi imposible describir con palabras la magia de La Alfombra Mágica. Maggie Crum, Contra Costa Times.

"UN SAMPLER AMERICANO"

- "UNO DE LOS GRUPOS DE TEATRO PARA LA INFANCIA MAS ENCANTADORES QUE HE VISTO JAMAS" . . . los espectadores adultos se divirtieron tanto como los niños (sino más aún). Dennis Erokan, Bay Area Music Magazine.

"MILES PORTLEY"

una comedia musical por Jim Mairs

- Nombro aquí a Jim Mairs candidato para el premio Pulitzer en Literatura Infantil por su producción "Miles Portley" ... Esta comedia musical para niños está basada en el mito de Orfeo y Euridice, y tiene la marca de la literatura que perdura por sus virtudes de base en un arquetipo eterno que tiene sentido tanto para el niño como para el adulto. – Robert Miskimon, Carmel Pine Cone.
- Contrariamente al Comet Kohoutek, "La Alfombra Mágica", es una estrella que se hace más brillante después de cada interpretación. "Miles Portley" fué presenciado por espectadores con experiencia que recibieron cada interpretación con largos aplausos de pie – John Hallisy, Monterrey Peninsula Herald.

LA COMPAÑIA DE TEATRO "ALFOMBRA MAGICA", SAN FRANCISCO

10 de Agosto de 1976

LA ALFOMBRA MAGICA GANA UN PREMIO...

LA COMPAÑIA DE TEATRO "La Alfombra Mágica" de San Francisco, fue el premiado hoy con el Premio Zeta phi et Winifred Ward, 1976 en el curso de un almuerzo de la Asociación de Teatro para niños en América. Presentado por la Hermandad Nacional Profesional en Artes y Ciencias de Comunicación, el premio se entregó en reconocimiento de los "espléndidos logros, trabajo destacado y alta calidad de producción".

Formada en 1972 bajo la dirección de Jim Mairs, "La Alfombra Mágica" es una compañía profesional formada por ocho miembros. Interpretan un programa único llamado "Textos Escritos por Niños", una creciente colección de cuentos, pensamientos (ideas) y poesías escritas por niños. Los trabajos de los jóvenes autores son inéditos y no están corregidos y se interpretan tal cual. Rico en humor y candor "Textos Escritos por Niños" nos da una sorprendente imagen de nuestro mundo, visto a través de los ojos de los niños de hoy día. La compañía ha recibido una crítica muy favorable por su trabajo, lleno de sensibilidad e intuición y se ha creado también una gran cantidad de entusiásticos seguidores adultos.

LA COMPAÑIA DE TEATRO "LA ALFOMBRA MAGICA"

Obras anteriores

1972	Un Teatro de Argumento
1972	La Alfombra Mágica (Historias de todo el Mundo)
1972	La Alfombra Mágica (Más historias)
1972	La Leyenda del Sleepy Hollow
1972	Alicia en el País de las Maravillas
1972	Un Villancico
1973	Bolsa de Mermelada
1973	El Patito Feo
1973	Una Alegre Revista de Cumpleaños
1973	Una Hora de Niños (Cuentos por niños)
1973	La Bella y la Bestia
1973	El lugar de la Risa
1973	Un Villacinco
1974	Miles Portley – una comedia musical por Jin Mairs
1974	Textos Escritos por Niños (cuentos por niños)
1975	Textos Escritos por Niños (cuentos por niños)
1975	Arriba sobre el Cielo o Una Mala Noche para la Melancolía
1975	La Colección de Carmel (cuentos para niños)

1975 Regalos de Navidad
1976 Un Sampler Americano

ESTADISTICAS DE INTERPRETACION DE LA ALFOMBRA MAGICA, 1972-76

Desde su creación en 1972, "La Alfombra Mágica" ha dado más de 600 representaciones. Más de 125.000 personas han presenciado estas representaciones además de las que han visto "La Alfombra Mágica" en sus pantallas de televisión. Las Estadísticas quedan agrupadas en tres categorías:

REPRESENTACIONES EN COLEGIOS (California)

275	Representaciones en Colegios
150	Colegios
26	Distritos Escolares
65.000	Alumnos

REPRESENTACIONES EN TOURNES

(Festivales, Colegios, Hospitales, Convenciones, etc.)

200	Representaciones
40.000	Espectadores estimados

REPRESENTACIONES EN TEATROS

(Muy extendidas y con amplio repertorio)

145	Representaciones
20.000	Espectadores

REPRESENTACIONES EN TELEVISION

JUNIO 1972	..... "La Alfombra Mágica" Especial Kmst CH 46, Monterrey, Ca. (una colección de cuentos de hadas y folklore)
MARZO 1975	..... "En el Corro" FROM TV 4, San Francisco, Ca. (una representación especial de historias por colegiales)
DICIEMBRE 1975	..... "Regalos de Navidad" Cable 3 Hayward San Leandro (una representación de escritos de vacaciones de colegios de la localidad)
MAYO 1976	..... Romper Room KTVU CH 2, Oakland, Ca. (Aparición invitada)

CRITICAS TEATRALES EN LOS PERIODICOS

LOS ANGELES TIMES

"Haciendo colas por amor a los niños" por Dan Sulliva, Crítico de Times Theatre.

"LA ALFOMBRA MAGICA".—Un joven de San Francisco, dió un espectáculo glorioso con "Textos Escritos por Niños". El estilo era el de teatro de argumento. El material era en parte historias tradicionales, como el "Como el camello recibió su joroba" de Kipling, y en parte material escrito por los mismos niños, como la triste historia de un Huevo de Pascua que acabó hecho añicos después de un concurso de saltos.

Las historias eran encantadoras, pero fue el estilo de la compañía el que iluminó el recinto. Abierta, sonriente, relacionada entre sí y con el público, como una gran familia de jóvenes que han crecido sin envidias, divirtiéndose juntos. Combinad esto con una gran energía de actuación y un enfoque absolutamente claro, y os daréis cuenta del resultado.

"WESTSCENE".—Por MARIE STAR. De las compañías profesionales, *"La Alfombra Mágica"* cautivó los corazones de todo el mundo que los vió, y estoy segura que más de 10.000 espectadores lo vieron. ¡No os perdáis "La Alfombra Mágica"! Yo estaba especialmente contenta porque le había pedido a Pam Woody que les dijera que participaran. Y me enteré por Pat Briggs, del Teatro para niños de Palo Alto, que me dijo el año pasado que se trataba "del mejor grupo del Festival de California del Norte. Lo tiene todo, Artesanía, Arte, Alegría, Amor, una verdadera comprensión del por qué estaban haciendo lo que estaban haciendo, quieren a los niños. Y les encanta interpretar sus obras, el "por qué" de "Textos Escritos por Niños", siendo los cuentos escritos por niños que "La Alfombra Mágica" pone en escena.

LOS ANGELES HERALD EXAMINER, Viernes, 30 de Abril de 1976.

Festival de teatro para niños

El fin de semana pasado, en el Festival Infantil del Estado de California. LA, Hubo 40 espectáculos.

Por ejemplo, tomemos el grupo de ocho miembros de "La Alfombra Mágica" de San Francisco. Vestidos con camisetas rayadas y monos blancos, recogían peticiones de su auditorio formado por niños de todas las edades: imita a un hamster, haz el caballo, haz un camello.

Seguramente lo habían hecho antes, pero tenía uno toda la impresión de que estaban constantemente haciendo cosas nuevas, ya que su propia destreza y encanto salía con tanta nitidez. Luego interpretaron a Kipling, Esopo, La Fontaine, y lo mejor de todo fueron algunas de las increibles historias enviadas por los mismos niños.

Los críticos teatrales aplaudieron al mismo ritmo.

UN MARAVILLOSO VUELO AL MUNDO DE LA FANTASIA

por MASON BLACHER

En el Cinnebar Theater de Petaluma, "La Alfombra Mágica" se llevó anoche a un auditorio de niños y adultos a realizar un maravilloso vuelo al mundo de la fantasía.

"Textos Escritos por Niños" es el título de una entretenidísima representación de una hora que fácilmente se podría calificar como el descubrimiento de la temporada. Las representaciones que faltan serán hoy a las 20,30 y mañana a las 14,00 y se merecen un lleno completo.

Descartando escenario, decorados, etc., ocho profesionales con talento entre los 20 años y los 30 años se apoyan en sugerencias espontáneas y material escrito y presentado por sus jóvenes auditorios.

"Estamos intentando salvar las distancias entre niños y adultos, dice Jim Maris, el Director, pianista y narrador. Existen en estas historias algunas calidades que los padres deberían oir. No se si escuchan suficientemente a sus hijos".

El Dixie School District oyó el mensaje y contrató a "La Alfombra Mágica" para todos sus colegios.

Una sobrecogedora selección, escrita por un niño del 1.er grado no era más que unas cuantas líneas transformadas en lo que debería de ser nuestro himno nacional. ¡Bellísimo!

La imitación de animales es algo que la compañía hace divinamente.

David Dunham se presenta como una oruga mientras que los demás se colocaron detrás de él en línea para interpretar sus patas. "Y que importa si no puedo correr ni volar", dice, "Puedo tejer mi propio *capullo* y no se por qué". Los actores le rodean entrelazando brazos y piernas alrededor de su cuerpo y luego se despliegan en dos inmensas alas que empiezan a mover como las de una mariposa.

Las peticiones de los espectadores incluyeron un elefante, un pollo, monos, un hipopótamo, un caballo y un unicornio. Los movimientos corporales eran reales, combinando una especie de sensualidad con una sublime inocencia.

"Id, y dad rienda suelta a vuestra juventud".

"Textos Escritos por Niños", adaptaciones de historias escritas por niños interpretadas por la Alfombra Mágica, una compañía de teatro. Dirigida por Jim Mairs. Conjunto: Marlene Augustine, Debbie Barr, David Dunham, June Fry, Carlo Grossman, Jim Mairs, John Rousseau y Wynn White.

DIVERSION EN EL TEATRO

Editor, The Herald

Ha vuelto la Compañía de "La Alfombra Mágica" y quisiera expresar mi agradecimiento y mi enhorabuena por su presentación inaugural de "Más arriba del cielo" o "Una mala noche para la melancolía". Todo, desde la música hasta la luminotecnia de alta calidad, fue perfecto.

Toda la producción, interpretada en el Hidden Valley White Oaks Theater, exhibe un alto nivel de profesionalidad y animación con los que rara vez podemos disfrutar en la península.

Cada miembro de este grupo lleno de talento nos dió interpretaciones sensibles y convincentes de la brillantemente escrita obra original de Jim Mairs, transportando al auditorio vía Alfombra Mágica a lugares donde Reyes bondadosos fingen ser músicos "Hippy" y conejos parlantes se introducen a saltos en historias de amor cruzadas por estrellas. No dejé de llorar ni de reir durante toda la tarde.

Gracias, Alfombra, por volver a casa después de dos largos años y encantarnos con tu arte.

A todos los que no han tenido nunca la experiencia de este único divertimiento teatral, puedo decir sin ninguna duda que disfrutaréis de cada minuto. Y si sois listos os llevaréis a algún amigo que os agradecerá por haberlo hecho.

Brian Bennet - Carmel
Monterrey Península Herald
Jueves, 16 de Octubre de 1975

LA ALFOMBRA MAGICA VUELVE CON DISTRACCION DE CALIDAD PARA TODOS

por Steve Hank
Herald Drama Critic

Existe por estos alrededores muy poca distracción de calidad para niños. De vez en cuando aparece algo bueno en el cine o vemos algo de algún valor en Televisión.

Y es por esta razón que nos encanta dar de nuevo la bienvenida a "La Alfombra Mágica" de Hidden Valley Music Seminars, que inauguró anoche "Más arriba del cielo" (o "Mala noche para la Melancolía") en el White Oaks Theater del Valle de Carmel

No sólo, durante las representaciones de "La Alfombra Mágica", los niños dejan de moverse sin que esto signifique por su parte una represión sino que también resulta de lo más divertido y precioso como espectáculo. No es que los niños se entusiasmen tanto con la Alfombra como las personas mayores, pe-

ro es que los adultos tampoco deben reprimirse, y también se merecen pasarlo bien.

El material de "Más arriba del cielo" está basado sobre cuentos folklóricos Europeos y Japoneses, y proviene de fuentes tan encantadoras como lo son Esopo, los Hermanos Grimm y hasta Leonardo de Vinci.

El resultado es un programa variado y con cambios de ritmo variando desde los cortos y divertidos "sketches" a piezas más largas de farsa ligera, deliciosos cuentos, todo lleno de belleza poética.

Monterrey Península Herald
Sábado, 11 de Octubre de 1975

LA ALFOMBRA MAGICA

Sofisticación, Espéctaculo de Control Tipificado. Leslie Johnson

Sacando su material de cuentos tradicionales (Folklóricos) ha vuelto al valle Escondido "La Alfombra Mágica".

Su reciente experiencia en San Francisco les ha dado una profundidad de interpretación que los muchos adeptos (fans) que tienen en la comarca no dejarán de valorar.

"La Alfombra Mágica" interpretó "Más arriba del cielo" o "Una Mala Noche para la Melancolía", inspirada en fábulas de Esopo y La Fontaine, en cuentos de Tyll Eulespiegel, historias de los Hermanos Grimm y leyendas de Polonia, Turquía y Japón.

"La Alfombra Mágica" ha sabido dominar siempre la comedia en toda su amplitud, pero esta variedad y elección de material demuestra que han estado trabajando con sensibilidad creciente.

Los talentos fundamentales del grupo se demuestran en su interpretación de "King Grizley Beard", un cuento de los Hermanos Grimm, y "Matenka and Elzunia", un cuento polaco. Aquí la acción es "directa". Existe un cuento que hay que contar, y sin más preámbulos es exactamente esto lo que hacen los intérpretes, ocuparse del asunto de contar un cuento.

La selección final fue de lo más impresionante, cuando el Director Jim Mairs se convirtió en narrador de "La Luna de Agosto", una leyenda japonesa sobre la Princesa Kaguya. Los gestos de mimo de los actores eran casi una danza, confundiéndose nuevamente con las luces y la música y conduciendo la tarde hacia un fin dramático.

Mairs nos ha acercado otra vez a "La Alfombra Mágica", y los aficionados de la localidad estarán encantados de ver otra vez a Winn White, John Roussea, Carlo Grossman, Marlene Augustine, Debbie Berry, John Bristol, David Dunhan y June Fry.

TIME OUT
En la Península de Monterrey
del 17 de Octubre al 24 de Octubre.

UNA VERSION ORIGINAL DE "LA BELLA Y LA BESTIA"

"La Alfombra Mágica" ofrece teatro inspirado, por Steve Hank-Crítico teatral del Herald.

"La Alfombra Mágica" se compone de ocho actores jóvenes con talento y la verdad es que ellos lo hacen todo interpretando la imaginación con fantasía y valiéndose de un arte teatral exquisito, humor movido, canciones y danzas alegres y pegadizas.

Y todo ello con su propio material, derivado y moldeado de cuentos de hadas que todos conocemos desde la infancia.

La Alfombra Mágica le da un nuevo giro a "Rumpelstiltzkin", por Robert Miskimon.

La Alfombra Mágica, es un grupo de actores y actrices llenos de talento, que combina mimo del mejor con formas teatrales improvisadas y tradicionales. Acaba de transformar el clásico infantil "Rumpelstiltzkin" un cuento gótico, aterrador en sus implicaciones, en una feliz historia musical en la que el enano está "sólo intentando cumplir con su obligación".

El presente espectáculo interpretado por "La Alfombra Mágica", en los Seminarios Musicales del Valle Escondido en el Valle de Carmel, ha tenido tanto éxito que ha tenido que seguir en cartel otra semana más, con unas sesiones adicionales proyectadas este sábado a las 2 y a las 8 de la tarde.

Si eres una de las desgraciadas personas en la comarca que no ha visto aún las imaginativas peripecias de "La Alfombra Mágica", puedo asegurarte que existirán pocas maneras mejores de pasar un par de horas, y esto es aplicable tanto a niños como a adultos.

"La Alfombra Mágica" aporta a sus interpretaciones una increible cantidad de energía, originalidad y entusiasmo.

El cuento "Rumpelstiltzkin", "La Alfombra Mágica" lo moldea y lo transforma en una especie de experiencia orgánica y deslizante que los niños encuentran irresistible, como lo demuestra la representación del domingo pasado, durante el curso de la cual los niños empezaron en efecto a hablar con los personajes.

Esto es especialmente digno de mención dada la circunstancia de que "La Alfombra Mágica" trabaja con la fórmula nueva de teatro circular, sin los accesorios habituales y solo un mínimo acompañamiento de piano.

En el caso de "Rumpelstiltzkin" el hombrecito amenazador que en la versión tradicional del cuento se enfurece y de tanto patalear se le acaba hundiendo el suelo bajo los pies, se transforma aquí en un tipo alegre y despreocupado que se pone igual de contento que todos los demás cuando la hija del molinero adivina su nombre y no tiene que sacrificar su primer hijo.

Este original tratamiento de la historia queda realzado por una entretenida

secuencia de intercambio de palabras en el que los personajes intentan adivinar el nombre. Hay un "timing" (medición del tiempo) perfecto y un empleo de movimientos corporales muy efectivo para la comunicación así como el diálogo haciendo pasar en todo momento muy hábilmente las palabras de un actor a otro.

Tenemos también en el programa selecciones del "tio Remus" por Joel Chandler Harris, "The Laughing Place", "Wahoo", "The Wonderful tar Baby" es probablemente el mejor de estos cuentos esencialmente meridionales, y tuvo por parte de los espectadores un gran éxito.

Entre todos estos clásicos hay una serie de "sketches" escritos para "La Alfombra Mágica" por colegiales de la comarca que presenciaron su interpretación.

ASAMBLEA GENERAL

De PILAR ENCISO Y LAURO DEL OLMO
Obra basada en la fábula de La Fontaine "Los animales enfermos de la peste"

PILAR ENCISO, madrileña de nacimiento, cursó estudios de Dirección escénica en la Real Escuela de Arte Dramático de la capital de España, y obtuvo a la terminación de los mismos el premio Lope de Vega de dicha especialidad.

En 1958, asesorada por su marido, el dramaturgo Lauro del Olmo crea el Teatro Popular Infantil con notable éxito, aunque por distintas causas interrumpe durante algunos años su labor.

Reanudadas sus actividades, estrena en Montevideo "EL RATERILLO" obra que se mantiene dos temporadas, obteniendo el premio del Círculo de la Crítica de Uruguay a la mejor obra infantil del año 1967.

A principios de 1969, el grupo Sambori de Valencia estrena varias de sus obras con señalado éxito.

LAURO OLMO, nace en Barco de Valdeorras (Orense) y reside en Madrid desde los ocho años. A partir de 1950, frecuenta asiduamente el Ateneo madrileño y figura activamente en sus tertulias literarias. Pronto empiezan a publicarse sus primeras colaboraciones literarias –poemas, cuentos– en distintas revistas. En 1954 se editan sus dos principales libros: "Del aire" (poema) y "Cuno" (narración corta). Al año siguiente, el estreno de su obra teatral en un acto "El Milagro" llama poderosamente la atención.

Obras publicadas: Las tres que acabamos de citar y "Doce cuentos y uno más" (1955), premio Leopoldo Alas. "La peseta del Hermano Mayor" (cuento, 1958), "Ayer, 27 de Octubre" (Novela. 1958. Finalista del premio Nadal), "El gran sapo" (novela. 1964, premio Elisenda de Moncada), "Kanetichandra, el Hindú" (narración corta 1962), "Golfos de Bian" (antología de cuentos 1967).

Con su obra de teatro "La camisa" (1962) obtiene los siguientes premios: "Valle Inclán", "Larra", "Nacional de Teatro" y "Alvarez Quintero" de la

Real Academia de la Lengua. En Buenos Aires fue declarada la "mejor obra extranjera en idioma original de la temporada 1964.

En Francia, abre la temporada de 1970/71 en el Teatro Nacional de la "Comedia de Saint-Etienne" con notable repercusión en la crítica.

Otras obras: "La pechuga de la sardina" (1963), "El cuerpo" (1966), "La condecoración" (1965, estrenada en Toulouse), "English spoken" (1968), "El cuarto Poder" (1969), estrenada en el Festival Internacional del Teatro Universitario de Italia), "Historia de un Pechicidio" y la venganza de Don Lauro" (1974).

Adaptaciones realizadas y estrenadas: "A los hombres futuros, yo: Bertold Brecht" (selección de poemas y canciones de Brecht), "El señor Puntilla y su criado Matti" de Brecht, "El oso" de Tchekoff y otras más.

Con Pilar Enciso, su mujer, las siguientes obras de Teatro Infantil: "El león engañado", "La maquinita que no quería pitar", "El león enamorado", "El raterillo", y "Asamblea General" (basada en una fábula de La Fontaine).

* * *

Inspirándose en la conocida fábula de La Fontaine "Les Animaux malades de la peste" (Los animales enfermos de la peste) Pilar Enciso y Lauro del Olmo han escrito una divertida comedia-farsa para el teatro de la Infancia y la Juventud. Dando vida a todo el mundo animal que en la fábula aparece, han creado diferentes tipos en los que se reconocen los vicios y virtudes de la raza humana. Sin intentar dar lecciones, la obra hace detestables aquellos que son tan solo egoistas, crueles y mentirosos y conmovedores y tiernos aquellos que, como el burrote y la gatita son humildes, tímidos y llenos de confianza y fé en la integridad de los demás.

La obra consta de dos partes.

La primera se desarrolla en la plaza mayor de la selva, formada por una imaginativa mezcla de árboles-casa. Es la época de Carnaval y Gatita ha instalado un puesto de máscaras y antifaces que intenta vender sin resultado. Los grandes personajes, la zorra, el lobo... pasan por su lado sin hacerle ningún caso, sólo el pobre Burrote, un infeliz sin un céntimo está amable con ella y de buena gana le compraría algo si tuviera dinero. La gatita ha llegado hasta allí, huyendo de una terrible peste que asola el país. Todos los animales la sufren y muchos mueren de ella. Se queda aterrorizada al saber que esa región está contaminada también. En efecto se oyen las voces de los animales suplicando piedad al cielo. Gatita cae enferma, Burrote la recoge en su pobre choza para cuidarla, mientras los animales más fuertes pasan altivos junto a ellos dándoles patadas o volviendo la cabeza con desprecio.

En esto se oye al pregonero que en nombre del león, el rey Leónidas 1, convoca a todos sus súbditos a una reunión en la "Gran Plaza Universal", al caer el día. Leónidas 1 piensa que para, que cese la peste es preciso aplacar a la deidad ofendida por los pecados de su pueblo; que es necesario ofrecer un sacrificio. Para ello cada cual deberá acusarse ante los demás de las culpas que ha cometi-

do y, será condenado a muerte aquél que sea considerado como el más culpable de todos. Este pregón intranquiliza a muchos; solo Burrote y Gatita lo aceptan sin miedo porque tienen el corazón puro y los ojos limpios.

La segunda parte es la realización del juicio. En la Gran Plaza Universal están reunidos todos los animales de la selva y son los más crueles los que mejores excusas encuentran para cada uno de los crímenes de que se acusan. Al ser los más fuertes son los más temidos, por ello todos los halagan, de manera que a cuantos animales inocentes se han comido los tigres, lobos, zorros, cocodrilos y no digamos Leónidas I, no sólo no son considerados como víctimas inocentes, sino como seres dignos de ser castigados y acto meritorio lo acontecido.

Sucede lo que tenía que suceder. Es el pobre Burrote que, con sencillez y humildad, se acusa de haber pasado la lengua, un día que estaba muy hambriento, sobre la hierba de un prado propiedad de un santo monasterio, que será declarado sacrílego, el más culpable de todos y condenado a muerte por Leónidas I que, mientras pronuncia la sentencia, se está merendando un conejo!.

Pero ésta no llegará a cumplirse: "todos los personajes, en actitud de posar para una fotografía destinada a los manuales de historia universal, se han quedado estáticos, mirando al verdugo con el hacha en alto" como en un viejo cromo, mientras retumban truenos y vivos relámpagos iluminan la escena.

TEATRO INFANTIL DE NASHVILLE

El reconicimiento internacional de la importancia del Teatro Infantil de Nashville ha llegado al ser éste invitado a participar en dos Festivales Internacionales de Teatro. El Teatro Infantil de Nashville dará una representación en el Festival Internacional (Mayo 1978) de Dundalk (Irlanda) que tendrá lugar del 19 al 28 de dicho mes y participará en Madrid el próximo mes de Junio en el Congreso Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (A.S.S.I.T.E.J.) como una de las dos Compañías de Teatro Infantil americano que presentarán una obra. Alrededor de estas dos actuaciones se ha planeado una gira por Inglaterra, Gales, Suiza y Alemania.

Dos obras se han escogido para esa gira. Para su presentación en Dundalk la compañía pondrá en escena "Prayers From the Ark" (Oraciones desde el Arca). Esta obra está inspirada en la traducción del original francés, de Rumer Golden de las Obras "Prayers From the Ark" y "The Creature's Choir" (El coro de las criaturas). Es una moderna narración renovada de Noé y el Arca, presentada como una pantomima, con acción y danzas; una obra muy original para públicos no infantiles. La mayor parte de la obra se desarrolla en el Arca y se centra alrededor de un número de poemas describiendo los animales que están en ella y sus diferentes maneras de reaccionar reflejando la situación en que se encuentran.

La obra de Maurice Sendak "Really Rosie" (Rosa verdadera) con música

de Carole King, es la segunda obra seleccionada para esta gira. Sendak es el principal autor e ilustrador americano de más de veinte libros para niños. Rosie la heroina de su obra es una niña pequeña que capta la imaginación de sus amigos y cuenta y dirige su propia comedia. La obra está puesta en escena para niños pequeños que fácilmente se identifican con los personajes.

Y para estar bien preparados y lanzar con éxito esa gira de tres semanas, el Teatro Infantil de Nashville, antes de marchar a Europa, se presentará por segunda vez en Washington, en el centro Kennedy, los días 12 y 13 de Mayo. Para ello se ha elegido "Really Rosie". La invitación ha surgido en conexión con la "Serie Artística de los niños" un largo festival anual organizado por la Alianza de las Artes de la Educación. La primera etapa en Europa será Leicester, Melton Mobray y Loughborough en Inglaterra.

Contratados por el Departamento de Educación del Condado de Laicestershire, la compañía presentará las dos obras que lleva durante tres días (Mayo 16-18). A continuación irá al Unicorn Theatre de Londres, los días 20 y 21 de Mayo, para representar "Really Rosie". El teatro Sherman de Cardill (Gales) recibirá la compañía y sus dos obras el 23 y el 24 del mismo mes. Y luego tendrá lugar la representación de "Prayers" en el Festival de Dundalk.

De Dublin, la compañía volará a Ginebra y dará reresentaciones para la Fundación de la Escuela Internacinal de Ginebra en los días 2 y 3 de Junio. Un "taller de teatro" tendrá lugar el 3 de Junio para profesores ingleses y americanos de la región.

Después de viajar a Munich el día 4, la compañía dirigirá durante dos días, tres talleres de teatro con representaciones de "Really Rosie" en tres localidades alemanas distintas, dentro de los programas de música y teatro para el ejército de los Estados Unidos.

Fuera del itinerario tendrá lugar la representación de "Really Rosie" en Madrid, España, el 15 de Junio con motivo del VI Congreso Internacional de la A.S.S.I.T.E.J. y ante el público internacional que asistirá a él.

El Teatro Infantil de Nashville fue fundado en 1931 y rápidamente consiguió una primordial reputación. Está instalado en un edificio propio conseguido con fondos aportados por la ciudad en 1960. La Compañía está formada únicamente por profesionales, actores/profesores. Tiene una escuela con cursos de cuatro años de duración para adolescentes, respaldada por la Escuela Metropolitana. Cinco representaciones para jardín de la Infancia a través de doce graduaciones diferentes, más una temporada de estudios veraniegos, atraen 128.000 niños y adolescentes en cien millas a la redonda. Los fondos que le permiten subsistir proviene de la Comisión de las Artes de Tennessee y de la Fundación nacional para las Artes.

* * *

REALLY ROSIE.– Sinopsis

Al empezar la representación, es por la mañana temprano en una gran ciudad. Las personas mayores salen corriendo hacia sus trabajos, dejando a los

niños. Los niños cantan –"En mi sencillo humilde vecindario"– canción sobre un vecindario que inspira talento. Aquel día los niños no encuentran nada divertido que hacer hasta que entra Rosie cantando "Soy verdaderamente Rosie" y con su natural sentido de lo fascinante y dramático, anuncia que está teniendo unas pruebas de audición para una película sobre la historia de su vida. El personaje, Sopa de Pollo, durante este tiempo se marcha de escena. Kathy, la amiga de Rosie, baila para una prueba. Seguidamente Johnny interpreta una secuencia llamada "Uno llamado Johnny" que es una canción que enseña los números y los otros niños le apoyan. Para seguir alimentando el interés de los niños, Rosie les dice que su película se llama *¿Pero que le habrá ocurrido a Sopa de Pollo?* A continuación, Alligator, que es un niño cocodrilo, dice que recitará el alfabeto para otra prueba. A Rosie esta idea no la arrebata, pero él canta la canción "Cocodrilos por doquier" y los otros niños hacen de ello un juego.

Todos entonces se preguntan donde está Sopa de Pollo y Rosie da a entender que se lo ha comido un león. Pierre, que es un niño poco colaborador, dice que no le importa nada lo que le haya podido ocurrir a Sopa de Pollo, pero que eso de ser comido era la historia de *su* vida. Entonces los niños interpretan la historia en la que Pierre se empeñaba en no decir más que "Me da igual" hasta el día en que se lo tragó un león porque había dicho que le daba igual que se lo comieran. De aquí se puede sacar una regla moral –*Importarle* a uno, *cuidar* de los demás. Después de esto, todos se interesan más por lo que le haya podido ocurrir a Sopa de Pollo, y formulan sus preguntas a gritos. Rosie pone en juego toda su personalidad y los calma con una canción "Chillando y Gritando". Pero esto irrita aún más a los niños y algunos se empiezan a marchar. Rosie vuelve a captar el interés de ellos con una canción sobre los misterios de la calle en la que viven "Avenida P."

Empieza a llover y los niños se refugian en un sótano para seguir con sus fantasías. La niña más mona y dulce del grupo de repente confiesa que el sueño de su vida sería interpretar a la mujer de Drácula, en una canción llamada "La Horrible Verdad". Entonces Rosie descubre lo que le ha pasado a Sopa de Pollo. Dice que se tragó un hueso de pollo –se atragantó– y murió. La parte culminante de esta narración melodramática llega cuando Sopa de Pollo entra, como si nada ocurriera, con sopa de pollo para todos. Seguidamente hay una escena importante con una canción sobre los meses del año llamada "Sopa de Pollo con Arroz". Las personas mayores empiezan a regresar a casa de sus trabajos, después de abandonar los niños a Rosie. Vuelve a oirse bajito la canción "Mi sencilla, humilde vecindad" y "Soy Verdaderamente Rosie" se vuelve a cantar también, y así acaba la obra.

NOTA: En algunos momentos de la obra, cuando las cosas no les van muy bien a los niños, cantan pequeñas estrofas de una canción llamada "Tal Sufrimiento".

STRINDBERG EN "VIAJE DE PEDRO EL AFORTUNADO"

DIRIGIDO POR ANGEL GUTIERREZ CON ALUMNOS DE 1° CURSO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMATICO Y OTROS ACTORES INVITADOS

LA COMPAÑIA no tiene historia. Esta actuación supone el primer día de su historia. Es un grupo que intenta con alumnos de la Escuela de Arte Dramático y que están comenzando su carrera artística, junto con otros jóvenes entusiastas del Teatro Infantil, enprender un camino para organizar un nuevo Teatro Infantil, buscando nuevas formas.

EL DIRECTOR don Angel Gutiérrez se ha educado y vivido en Rusia habiendo terminado sus estudios en 1953 en el Instituto Teatral de Moscú. Ha trabajado como actor y Director en la Unión Sovietica y hace tres años que regresó a su primera Patria que es España.

STRINDBERG, autor de cerca de medio centenar de piezas teatrales, junto con el gran noruego IBSEN comparte la gloria del teatro moderno escandinavo. Es considerado como el creador de la lengua literaria sueca.

Nació en Estocolmo, hijo de un armador de buques y una criada. Su vida fue un constante tormento, un océano de sensibilidad:

> "Nacido con la nostalgia del cielo, ya de niño derramé lágrimas por la suciedad de esta cochina existencia, sintiéndome extraño y sin patria en medio de mi familia y de la sociedad en que vivía... Desde mi niñez he buscado a Dios, pero sólo he encontrado al diablo"...

Fue profesor, actor, periodista, dramaturgo. Su fogosa carrera ha sido narrada por él mismo, y del relato vemos que su proceso creador está bruscamente dividido en dos períodos. En cierto sentido hay dos Strindberg.

Lo más característico y significativo de toda la obra de Strindberg es la intensa subjetividad de su arte. Fue como si viese la totalidad de la vida enfocada sobre él. Todas sus obras son en definitiva, una especie de reflexión sobre sí mismo.

Tres cosas en especial destacan la obra de August Strindberg.

- La suprema densidad y concentración de sus dramas.
- Se acercó más que nadie a la creación de una tragedia social moderna.
- Logró producir composiciones teatrales que son totalmente subjetivas. Es decir, abrió el camino al surrealismo en el treatro.

Para Strindberg no solo es lo espiritual de mayor importancia que lo material, a veces casi parece que cesa de existir, que se manifiesta como una ficción de la muerte.

Aunque su genio era poderoso, ha estado fuertemente influido por BUCKLE, KIERKEGARD, NIETZSCHE, SCHOPENHAUER y SWEDENBORG, en

filosofía; en arte se inclinó por gran diversidad de escritores desde Byron hasta Maeterlinck.

Sus primeras composiciones teatrales fueron de tono romántico (la influencia de la tradición Byron-Schiller). Para sus dramas primero recorrió la historia de su propio país, y en "Maese Olof" (1872) produjo su primera obra notable.

Diez años más tarde, en 1882, aparece el satírico cuento de hadas "EL VIAJE DE PEDRO EL AFORTUNADO". Según insistió el propio Strindberg esta obra fue escrita para niños, aunque consiguió su mayor éxito en las tablas entre auditorios adultos. El tema de Pedro el Afortunado se encuentra con frecuencia en el folklóre y las literaturas escandinavas y nórdicas.

"El Viaje de Pedro..." recuerda la leyenda escandinava de Peer Gynt que también inspiró a Ibsen, Andersen y otros escritores poetas y músicos.

Strindberg emplea en esta obra todos los elementos de la maquinaria mágica del teatro infantil pero considera que a los niños se les debe hablar muy en serio, sin engaños ni falsas ambigüedades idealizadas, sino con la misma seriedad que se habla a los mayores o, acaso, con mayor sinceridad y responsabilidad. Por eso "El Viaje de Pedro..." es al mismo tiempo una satira de la vida social.

Strindberg pasa revista a los problemas fundamentales del hombre y la sociedad.

Inicia con el "Padre" (1887) su mordaz serie de dramas sobriamente pesimistas y atormentadamente realistas. Todavía más amarga es "La señorita Julia", escrita un año depués.

En uno de sus dramas históricos "Carlos XII" Strindberg describe así el panorama de la sociedad.

"Debe ocurrir lo mismo en todo el reino. Ruinas, un montón de escombros... y en la cumbre una manzana podrida..."

En "Pascua" (1901) prevalece un espíritu religioso. En este mismo año aparece la terrible "Danza de la Muerte" que consideramos como la obra más grande de *Strindberg.*

Con la 3ª parte de "HACIA DAMASCO" (1904) inicia Strindberg algo diferente. Comienza aquí el verdadero teatro del surrealismo: representación teatral de los sueños. Este fue seguida en el mismo estilo por "EL DRAMA DE LOS SUEÑOS" y por la "SONATA DE ESPECTROS" (1907). Este es el segundo período en el proceso creador de Strindberg, o como se suele llamar –el período *del drama de los sueños.*

Intimamente ligado a estos dramas está el cuento de hadas "SVANEVIT" ("Blanco-Cisne") (1907) en el que la influencia de Maeterlick es dominante, según confiesa el mismo autor. Aquí sustituye la pesadilla por el sueño agradable, tratando a la pequeña Blanca-Cisne y a su príncipe con infinita compasión y ternura, aunque con la misma irrealidad que distingue a las otras obras. Con el "Blanco-Cisne" puede colocarse otra obra folklórica "KRONBRUDEN" ("La corona nupcial") (1902). Aquí se cuenta la leyenda de dos amantes pastores, separados por disensiones familiares, pero que prosiguen su vida de mutua pasión en medio de un mundo poblado de personajes humanos y sobrenaturales.

En su larga fila de escritos, Strindberg tocó desde los primeros románticos,

ya los realistas y naturalistas, ya a los expresionistas, ya a los surrealistas –hasta a los existencialistas. No hay ningún autor teatral, cuyo campo de acción sea más amplio.

Strindberg es nuestro contemporáneo vivo, palpitante, puro, ingenioso y sincero como un niño herido. Strindberg es un eterno soñador.

NUESTRO ESPECTACULO

Una obra de Strindberg siempre es algo muy importante y complejo por la profundidad y originalidad de sus planteamientos.

Así como los grandes creadores –Shakespeare, Cervantes, Dostoyevski, etc.–, Strindberg siempre nos invita con su obra a hacer un viaje en busca del sentido de la vida y de la verdad de la existencia del hombre.

Queremos hacer humana y palpitante la poesía de que está impregnada la pieza de "PEDRO EL AFORTUNADO".

Todos soñamos en la felicidad, pero pocas veces llegamos a saber en que consiste la verdadera felicidad.

Cada viaje de Pedro es una intensa búsqueda, una nueva y atormentada experiencia: la Verdad no está en la *riqueza*, ni consiste en llegar a ser un hombre "grande" rodeado de gloria y honores, ni en obtener el *Poder*...

La cuestión es ser útil amar y servir abnegadamente a tu pueblo.

Strindberg en su "Viaje de Pedro..." es exquisito, pero no es oscuro y misterioso, ni atormentado. Porque no quiere ser turbio, sino claro y transparente. Esta obra está llena de amor y poesía, de frescura y pureza, como las aguas cristalinas de una fuente.

Es una leyenda polifónica, donde el tema de amor es dominante.

LISA: "Cuando un niño viene al mundo, nace al mismo tiempo en cualquier otro lugar una niña; ambos se buscan sin cesar con ansia, y cuando logran reunirse, cuando aciertan a dar el uno con el otro entonces hallan la alegría, la mayor felicidad que la vida encierra..."

PEDRO: "Entonces se reconquista el paraiso!... El paraíso lo llevamos dentro de nosotros mismos y vamos a colocarlo allí afuera... como una isla verdeante en medio de una mar tempestuoso...

LISA: "Pero aquel que se ame a sí mismo,nunca podrá amar a otro...

I ACTO

El niño Pedro, dotado de talento, vivía en un pueblecito completamente apartado del mundo "civilizado" y de la vulgaridad. Sus ojos interrogantes y puros, captaban lo extraordinario de su contacto con la naturaleza.

El paisaje le ofreció sus luces, sus colores, poblando su sensibilidad de experiencias esenciales, surgidas de la tierra misma. Observa como se abren las flores, como murmura el agua, el brillo de las estrellas... Pero no se siente satisfecho, quiere saber, comprender la vida de los hombres: ¿Qué es la felicidad?

Es la víspera de Navidad, y el Hada y el Duende le regalan un anillo encantado para que pueda viajar por el mundo en busca de su dicha. Y Pedro emprende su *primer viaje*. Pedro quiere encontrar la felicidad en la riqueza. Aquí le esperan las mil y una mentira y falsedades. Todo cuando le rodea es falso: palabras falsas, risas falsas, amigos falsos... Todos quieren su dinero y no buscan a un verdadero amigo. En la primera ocasión le traicionan; la amiga le roba el anillo encantado. Atormentado y con las orejas de burro, Pedro grita desesperadamente:

> ¡"Malditos sean el oro, los amigos y las mujeres!... Si hubiera sabido que la vida era tan profundamente miserable no dejaría mi pueblo y el campanario de mi padre... Tengo que lanzarme a la vida y trabajar para conseguir mis deseos... Todo en esta vida es vanidad y mentira..."

Pero Lisa le dice:

> "En la desgracia es cuando se conocen los amigos... Quisiste buscar la dicha por los caminos equivocados. ¿Por qué no intentas hacer algo que sea de provecho –ilustrar a tus semejantes, ser útil ya que tus ojos puros vieron la perversidad y la injusticia que reinan aquí en esta vida? Bien pudieras ser un reformador, conductor y guía de la humanidad en su marcha hacia el progreso..."

Pedro acepta y emprende su *segundo viaje*. Tras muchas luchas por reformar el mundo en bien del pueblo, los grandes señores, los todopoderosos que hicieron las leyes en propio provecho, llevan a Pedro a la picota.

... El pueblo, domando su ira, piensa que la farsa ya muy larga es y espera que el gallo –señal de la lucha– cante por tercera vez, por última vez...

Su nombre corre por los labios del pueblo, su imagen se levanta triunfante en medio de las calles y plazas de la ciudad, pero Pedro, asustado, abandona su obra a la mitad del camino.

Lisa le reprocha:

> "Tu, Pedro, ambicionabas la gloria y la celebridad... ¿Los aplausos de los grandes eran los que solamente deseabas? Jamás tuviste la menor *fe en la idea* que defendías. Te has portado como un fariseo y no te preocupaste por el bien del pueblo..."

Pedro: "... No se oye hablar de otra cosa que del bien del pueblo, pero ¿cuál es el bien del pueblo? Parece ser tan sólo el bien de unos cuantos ricachones –burgueses y políticos–, que tienen todo el dinero y el Poder en sus manos... Era mi ambición trabajar para el bien del pueblo, pero me faltó el Poder..."

Lisa: "No te hagas ilusiones. Hasta ahora solo te amas a ti mismo. Camina de nuevo, Pedro. El Poder es el más alto deseo que un hombre débil puede realizar en esta vida, y aquel que abuse del Poder es el mayor criminal de este mundo".

II ACTO

Pedro consigue el Poder. Palacio Oriental, Pedro se ha convertido en el rey. Pero aquí le espera una infinidad de compromisos, le obligan a sacrificar sus ideales. ¿Cuál es realmente el Poder de Pedro? Ninguno. Es la nobleza, los mismos políticos y fariseos quien gobiernan el mundo para su propio beneficio. A Pedro le someten a un cerco.

El Visir: "El bien del pueblo exige que el Soberano sacrifique en su provecho todas las consideraciones personales".

Pedro: "¿Entonces el bien del pueblo ha de fundamentarse sobre una mentira y sobre un crimen?"

Y Pedro reniega y denuncia vigorosamente la inutilidad y la mentira del Poder.

La injusticia social deja en el ánimo y en la conciencia de Pedro una dolorosa huella. Siente la necesidad de volver a la paz del campo, prefiere la sencillez del pueblo, la sinceridad de sus paisanos...

"Quiero lanzarme de nuevo al mundo, mezclarme con mi pueblo, a ver si el Derecho y el Honor existen todavía... Corrí en busca de la ventura y para conquistar la gloria y el Poder, sacrifiqué la honra y la conciencia. Hoy no puedo soportar el peso de la adversidad y me odio a mí mismo..."

Y Pedro, con el ánimo dolorido regresa a su tierra. Vuelve solo –sin amigos ni protectores.

El tema del pueblo es muy importante en nuestro espectáculo: un hombre que pierde el contacto con su pueblo, lo pierde todo: su fuerza creativa, su personalidad... Es algo como aquel mito griego de Anteo que pierde toda su fuerza desde que pierde el contacto con la tierra.

El espíritu popular es la esencia de nuestro espectáculo.

Por fín Pedro logra reunirse con su amada Lisa, que lo acompañó en todos sus viajes por el mundo, ayudándose siempre en los momentos más difíciles.

En su pueblecito, junto a Lisa, Pedro encuentra su felicidad.

"EL GATO CON BOTAS"

COMPAÑIA QUE PRESENTA D. JUAN PEDRO DE AGUILAR

El "GATO CON BOTAS" es un juego evolutivo sobre el cuento de PERRAULT realizado en las siguientes fases:

1) Formación de un grupo de actores jóvenes y trabajo de acoplamiento grupal sobre ejercicios corporales y sonoros.
2) Lectura del cuento de Perrault y discusión de sus contenidos.
3) Juegos improvisados ajustándose al hilo argumental del autor.

4) Juegos de improvisación libres inspirados en el tema.
5) Recopilación por el director de las ideas y momentos más felices.
6) Escritura de un texto nacido del trabajo colectivo.
7) Trabajos actorales sobre cada escena.
8) Creación de un espacio libre y una estética fantástica que sirva profundamente a la nueva idea nacida.

No es "El gato con botas" el cuento que más gusta a los niños; no es "El gato con botas" un cuento ejemplar, pues hay dentro de él un excesivo gusto por el triunfo sobre los demás y los valores materiales como dinero y poder; el Gato y su "protegido" vienen a ser un par de advenedizos que dan demasiada importancia al hecho de "llegar".

Estos análisis pseudosicológicos, a todos, al final, nos hacen reir; pero, después de una lectura atenta, no cabe duda que surgen estos contenidos; aunque lo que verdaderamente se descubre es que "El gato con botas" es una fábula que viene a contestar la pregunta angustiada de un adolescente "¿Qué será de mí en la vida? Cuando mi padre muera y mis hermanos me abandonen, ¿podré yo tener un trabajo, una casa y una muchacha a quien amar?" Y el final feliz del cuento responde: "Animo, muchacho, cualquier hijo de molinero, si es listo y se sirve de su inteligencia y juventud –el gato juega el papel de la inteligencia– podrá un día cercano tener un trabajo, el mejor; y una muchacha, la más bonita, –ser príncipe y casarse con la princesa".

A partir de esta interpretación el cuento ya nos gustó mucho más y nos pusimos a realizar un trabajo de creación colectiva buscando la idea eterna del amor anhelante de la juventud que se enfrenta a las dificultades de la vida.

No podíamos crear un mundo maravilloso para el desarrollo escénico porque entendemos que hoy la juventud se mueve en un universo lleno de limitaciones, condicionantes y ambientes naturales destruídos, por eso nuestra escena se llena de materiales de desecho y nos preguntamos si, con la nueva boda del chico y la princesa, que para nosotros es símbolo de una nueva unión, podrían comenzar las cosas a ser de otra manera.

SIPNOSIS DE LA OBRA DE CREATIVIDAD DRAMATICA INFANTIL "EL JUEGO DEL SAL SALERO" REPRESENTADA POR EL GRUPO "TIO VIVO" DEL COLEGIO DE E.G.B. "CARMEN CABEZUELO"

(Representada fuera de la programación del Congreso con la asistencia de la mayor parte de los Congresistas)

"El juego del Sal Salero", es una dramatización basada en el folklóre y la literatura infantil. Hay una literatura infantil escrita y otra la que va de boca

en boca, que rara vez se escribe, y todos los niños conocen. Tenemos, también el folklóre infantil, en cuya creación han intervenido los niños modificándolo y adaptándolo a sus juegos; las canciones de corro, recitados, adivinanzas, etc...

Nos fijamos en este tema, porque repetidas veces, se ha dicho, que la creatividad dramática surge en el niño de una manera espontánea, a través de sus juegos.

También como reacción a lo que va siendo en la actualidad el juego de los niños: excesiva influencia de la T.V., juguetes muy perfeccionados, etc., que dejan poco espacio al desarrollo de su imaginación.

Pensamos que sería interesante considerar, la posibilidad, de que los niños no olviden los juegos de siempre, que además de divertirles, les ponen en contacto con la tradición y la cultura de su pueblo.

Para elaborar esta dramatización, recopilamos material de la tradición oral, y de antologías del folklóre y de la literatura infantil.

Hicimos una selección y creamos nuestra propia interpretación de cada tema.

Todo el material, decorados, máscaras, dragón y demás detalles para caracterizar han sido realizados por nosotras en nuestro Taller de Creatividad.

CRITICA DE LAS OBRAS

CRITICA DE LOS ESPECTACULOS

INTRODUCCION

Todos los días, a las nueve en punto de la mañana, se iniciaron los debates de los espectáculos presentados la tarde anterior. El tiempo previsto por el calendario del Congreso para estas discusiones era de una hora, pero lo cierto es que el plazo fue cotidianamente rebasado, las más de las veces porque el tono polémico alcanzado obligaba a evitar cualquier interrupción tajante, no fuese a sentirse ningún congresista reprimido por la mesa o por el reglamento.

Por mi parte, arrastrado sin duda por mi profesión de crítico, intenté el primer día orientar las discusiones hacia un análisis sistemático de los espectáculos, procurando que la explosión de los gustos personales no nos llevara a enfrentamientos anecdóticos, de escaso valor para el desarrollo del teatro infantil y juvenil. El resultado de esa actitud fue una solapada pugna entre la Mesa y un sector de congresistas, que decidí evitar en las restantes sesiones. Sin duda, algunos asistentes me identificaban, por el hecho de ser Moderador del debate, con los organizadores del Congreso, tomando mi empeño en que sólo nos refiriéramos a los espectáculos vistos con todas las connotaciones pertinentes– como un deseo de eludir determinadas críticas al Congreso mismo, a la selección de las compañías españolas, a nuestros pleitos nacionales o al funcionamiento global de la ASSITEJ, temas, todos ellos, sin duda fundamentales, pero ajenos al objetivo de nuestras tempranas reuniones: encarar a los responsables de los distintos espectáculos con los congresistas y debatir el posible valor de los trabajos en el área del teatro infantil y juvenil.

Aclaradas las posiciones, el previsto análisis colectivo de los espectáculos se transformó en un testimonio de la cultura teatral de los propios congresistas, cuanto hay en ella de sumisión a ciertos estereotipos –por ejemplo, a la hora de generalizar el concepto de la "infancia", desatendiendo el estudio de las circunstancias económicas, históricas y culturales que separan a los niños de los distintos países y clases sociales–, de idealismo, y, cómo no, en la mayoría de los casos, de serio y positivo interés por el teatro de la infancia.

Pienso que, en este sentido, los debates de la mañana ganaron, a costa del objetivo mal cubierto, otro nada desdeñable, que debiera servirnos ahora a todos de autocrítica. Porque no sólo la inmensa mayoría de los espectáculos resultaron apasionadamente cuestionados, sino, tácitamente y a la vez, el mismo nivel crítico de muchos de los cuestionadores, con lo que, lejos de cualquier deslinde entre juzgadores y juzgados, vino a establecerse un discurso totalmente coherente, en el que el desconcierto de unos era el reflejo del desconcierto de otros, las carencias de los escenarios, las carencias de sus críticos, su irascibilidad –refiriéndonos concretamente a la versión que hizo el TEI de "Asamblea General", de Lauro Olmo– la violencia de sus detractores.

Por lo demás, el Congreso se había colocado bajo el lema de las "nuevas formas estéticas en un teatro para la infancia y la juventud", lo que implicaba la renuncia a una actitud academizante, la sustitución de la innovación de la norma por una posición interrogadora, alimentada de la necesidad de cono-

cer a fondo las razones formales de cada espectáculo. Investigar –buscar– presupone, de algún modo, poner entre paréntesis lo que ya se conoce, respetar el derecho a equivocarse, reconocerle al creador la libertad de plantearse nuevas hipótesis, en lugar de someter imperiosamente los resultados a jerarquías estéticas fijadas de antemano.

Pienso yo, a la vista de los espectáculos, que buena parte de los congresistas estaban cargados de razón cuando reprochaban a aquellos su tradicionalismo. Pero –y aquí volvemos a encontrar la referida correlación cultural entre críticos y criticados–, ¿acaso no era la propia actitud del Congreso la más celosa en el empleo de los juicios categóricos, en la confrontación de cada espectáculo con las normas que cada asistente tenía a priori por seguras? ¿Quienes tuvieron interés en sustituir la pasión de juzgar por la de interrogar y conocer? ¿Qué derecho tenían a solicitar un teatro "nuevo" quienes no se interesaron en descubrir las presiones socioculturales que habían gravitado sobre los distintos espectáculos? ¿Quién habló, pongamos por caso, de la incidencia de nuestros años de Dictadura sobre los niños y los jóvenes? ¿Quién se interrogó por un desconcierto y una irascibilidad –y pienso, nuevamente, en el espectáculo del TEI– intimamente ligados a tantos años de soportado paternalismo? ¿Por qué no se entró en los elementos raciales que separan la experiencia vital de los niños negros, chicanos, puertorriqueños y "norteamericanos", siendo todos ellos oficialmente de la misma nacionalidad? ¿Qué elementos específicos no ha de tener un teatro infantil y juvenil –y, por lo tanto, su lenguaje estético– del Tercer Mundo?

Se que el reglamento de la A.S.S.I.T.E.J., para hacer viable la convivencia –y no faltó un delegado, creo que uruguayo, que viniera a recordármelo al término de la primera sesión–, prohibe hablar de política, de religión y de raza. Pero, en última instancia, una cosa es evitar el choque, y otra, imprescindible, señalar la relación entre un espectáculo teatral y su medio, entre un lenguaje y sus creadores y destinatarios. ¿Cómo, en otro caso, entender la "búsqueda de nuevas formas estéticas?" ¿Acaso éstas no se dan intimamente ligadas a las necesidades y procesos de un grupo social concreto? ¿Y cómo podemos reclamar la presencia de estas "nuevas formas" sin interesarnos profundamente por las realidades socioculturales de donde emergen, ya sea por respeto al requisito reglamentario –no hablar de política, de razas ni de religión–, ya sea, simplemente, por creer aplicables a no importa que medio unos principios estéticos derivados de nuestra experiencia?

Entiendo que, para dar sentido al lema del Congreso, el examen de los distintos espectáculos debió avanzar por ese camino hasta donde hubiera sido posible, descubriendo las razones culturales de la discrepancia en lugar de creer que todos nos movíamos en una misma escala de valores. Pondré, otra vez, el ejemplo de "Asamblea General", del TEI –al margen de cualquier juicio estético sobre el espectáculo–, para mostrar hasta donde la diversidad cultural produjo los consabidos y graves equívocos. Así, lo que tanto para el grupo como para el autor de la comedia era una denuncia de la hipocresía religiosa –entre otras hipocresías vinculadas a las clases rectoras españolas–, pareció a un delegado latinoamericano un regresivo canto a los principios que, preci-

samente, el espectáculo parodiaba. Dos elementos substanciales en nuestro tantos años censurado teatro, la complicidad y la ironía, que permitieron decir y entender lo que no formulaban las palabras, eran ajenos al citado delegado, que, además, carecía logicamente de las experiencias en que se apoyaban una serie de soterrados paralelos. Otro congresista, francés, señalaba la discutible interpretación que Olmo y el TEI habían hecho de la fábula, como si el objetivo del autor y del grupo hubiera sido dramatizar el texto de La Fontaine en lugar de tomarlo como simple idea teatral. Para otros, el grupo carecía de la más mínima preparación física, lo que, conociendo la formación del TEI en este sentido –y aún el hecho de que fuera Arnold el coreógrafo del espectáculo–, no deja de plantear una discrepancia sobre el concepto de expresión corporal que hubiera sido interesantísimo clarificar. Y lo mismo cabría decir de algo tan aparentemente anecdótico como del volumen de los altavoces, que una mayoría de congresistas tomó por estridencia inconsecuente, cuando, en realidad, respondía a un sentido de la sonoridad intimamente ligado al que se da en recitales y discotecas y aún a la voluntad –cumplida en este caso– de dejar "fuera" a los adultos...

Se nos dirá que los debates se montaron para que los responsables de los espectáculos aclararan estas cosas. Pero el tono de buena parte de las intervenciones y preguntas lo hizo difícil, ya que, en la mayoría de los casos, los directores se sintieron simplemente halagados o atacados, correspondiendo, en consecuencia, con frases amables o defensivas que bien poco podían ayudar al análisis de los trabajos, al proceso de indagación –de búsqueda– que la ocasión solicitaba.

Por lo demás –y sin entrar tampoco en ningún juicio estético sobre ellos–, el hecho de que los dos espectáculos más celebrados fueran el checo "Cómo se casaron los diablos" y el norteamericano de "La alfombra mágica" es ya toda una declaración del pensamiento teatral dominante entre los congresistas. Con cuyas palabras no pretendo menospreciar en absoluto ninguno de estos dos trabajos –sin duda, sólida y responsablemente elaborados–, pero sí el hacer constar cuanto había de tradicionalismo en ese pensamiento, tanto si nos atenemos a la concepción "inmaculada y generalizada del niño", como a la consecuente academización formal de su teatro, ya fuera en los términos de una compañía nacional, como era el caso de los checos, ya en los de un grupo privado y más abierto a la animación en el área escolar, como era el de los norteamericanos de San Francisco.

En íntima relación con lo que veniamos diciendo habría que señalar la tendencia a eludir el tema del teatro "para la juventud". Se diría –y creo que el punto es muy importante– que el adulto de nuestros días se atreve a interpretar los gustos y las ideas del niño –a veces, sin apenas oirle, como un reflejo de sus propias necesidades de adulto–, pero que se halla intimidado por cuanto hay de rebelión y de ruptura en los adolescentes. En estos últimos es donde se ha manifestado con más vigor la crisis de un sistema pedagógico –que es también la crisis de un sistema social de valores– que se empeña en ignorar la turbulenta problemática de quienes comienzan a enfrentarse con las contradicciones de los adultos y a adentrar sus experiencias y juicios en el campo de los tabúes. Edad, sin duda, crítica, a la que corresponde asimismo un teatro crí-

tico, difícil de plantear por una generación adulta, contra la cual, al menos en los períodos de crisis –como es el nuestro– se halla precisamente rebelada la juventud.

En este sentido fue sintomático que muchos espectáculos marcadamente "juveniles" se juzgaran desfavorablemente atendiendo al poco interés mostrado por niños de seis o siete años, para los cuales, evidentemente, no estaban pensados. La misma selección de espectadores infantiles reveló la escasa atención puesta en extremo tan importante. ¿Qué valor puede tener la acusación de que un trabajo encuadrado, al menos teoricamente, en el mundo de la "juventud" no interesa ni divierte a los niños de seis años? ¿Acaso no se vuelve la acusación contra el propio acusador, en quien sería deseable mucho mayor rigor en este punto? Y, de nuevo, la vieja cuestión, que si antes la referiamos a la necesidad de tener en cuenta las diferencias que las circunstancias sociales e históricas establecen entre unos y otros niños –aunque, en el plano de la lucha política, puedan molestarnos y considerarlas injustas–, ahora la ampliaríamos a la contemplación separada de cuanto es específico del mundo infantil y del mundo juvenil.

Cabría quizá resumir parte de mis consideraciones diciendo que los debates tendían a "alejar" la complejidad de la vida humana –en este caso de los niños y de los jóvenes–, reduciéndola a ciertos esquemas tranquilizadores; como si los adultos, a falta de un mundo justo y amable que ofrecer a la juventud y a la infancia, estuvieramos dispuestos a darles la imagen de lo que nos gustaría que ellos fuesen. Con lo cual, a fín de cuentas, no hacemos sino aplicar a la teoría del teatro "para la infancia y la juventud" algo que también se da en la mayor parte del "teatro político" que se escribe en el mundo, sustentado mucho antes en el diseño moral de lo que la sociedad "debería ser" a juicio del autor que en la contemplación dialéctica de "lo que es" y de sus posibilidades reales de cambio.

Si el adulto tiende a idealizarse en el teatro como hombre político –atribuyéndose todas las virtudes y dejando todos los vicios al enemigo–, el mismo "imperativo moral" le lleva a conformar un teatro infantil y juvenil de acuerdo con lo que, a su juicio, "deberían ser" sus destinatarios, convencido –y la retórica al respecto es frecuente– de que "salvando a los niños" salva el futuro, como si el niño pudiera crecer fuera de la historia, y esa hipotética "salvación" no dependiera de las realidades a que cotidianamente es sometido. En este sentido fue singularmente significativa la polémica entre el director norteamericano, Jin Mairs, muy celebrado por el montaje de textos escritos por niños, y Francesc Alborch, el director catalán de "U de Cuc". El primero había subrayado que las escenificaciones de "La Alfombra mágica" partían de propuestas infantiles, entre las que él, como director, realizaba la necesaria selección. Que tal selección fuera conveniente nadie lo puso en cuestión; la breve polémica surgió cuando supimos los criterios con que se llevaba a cabo. Porque, antes que acudir a razones de tipo estético o a la voluntad de contar con el material más representativo, el director norteamericano lo que hacía era eliminar cuantas propuestas contuviesen la violencia, la infelicidad o la angustia, cosas que "no debían" aparecer en el mundo de la infancia. Lo cual, en definitiva, era tanto

como afirmar que el niño tenía derecho a intervenir –a escribir las historias–, siempre que lo hiciera ajustándose a las convenciones establecidas por la cultura de los adultos. ¿De qué niño entelequial se estaba, entonces, hablando? ¿Y aún de qué adultos? ¿No se diría que cualquier transformación de la realidad ha de partir de su análisis o testimonio fidedignos? ¿No es ingenuo querer "cambiar las cosas" sólo en el escenario?

Y aquí acabo esta breve introducción, que aspira a sustituir la idea de que un centenar de jueces sentenció una docena de espectáculos por la de que debates y representaciones, sala del Palacio de Congresos y escenarios, se integraron en un mismo discurso, cuyos límites importan a cuantos trabajan hoy en el mundo sobre el tema del teatro para la infancia y la juventud.

En algún que otro Congreso anterior de la A.S.S.I.T.E.J. no fue posible la discusión libre y abierta de los espectáculos. El internacionalismo y la convivencia de los asociados aconsejó poner trabas a la crítica. En este Congreso de Madrid no ha sido así. Y precisamente por ello conviene interrogarse por los límites de un debate que no sólo debe proseguir sino ayudarnos a tomar conciencia de tales límites y del modo de superarlos. La pasión y la espontaneidad con que fueron discutidos los espectáculos deberán considerarse positivas si, acabado el Congreso, se pone en marcha la autocrítica que es propia de cualquier actitud científica. Y de ciencia es necesario hablar –de ciencias sociales– porque, a fín de cuentas, si el artista tiene todos los derechos, tratándose del teatro para la infancia y la juventud aparecen de inmediato una serie de cuestiones –psicológicas, económicas, etc. Cuyo estudio se halla enmarcado dentro de la implacable objetividad de la ciencia.

Uno de los reproches que se hacen al teatro moderno –como parte fundamental de las argumentaciones que intentan explicar su crisis– es, precisamente, su marginación de la realidad, su incapacidad para reflejarla, a través de no importa que poética. Esta "lejanía de la escena respecto de la vida se resume a menudo en el término de "infantilismo", ligando el concepto de "infancia" al de enajenación. ¿Qué tiene de particular que, en ese contexto cultural, un teatro para la infancia tienda a concebirse separado de la realidad? Y digo realidad en su sentido formalmente más abierto, tomada como una materia insegura que las poéticas consiguen, con imaginación y rigor, revelar...

José Monleón.

LOS DEBATES

(Se han mantenido la inmensa mayoría de las intervenciones, prescindiendo unicamente de aquellas que fueron episódicas o que reiteraban conceptos ya expuestos. Por las mismas razones, algunas han sido abreviadas. En cuanto a la identidad de los distintos participantes, nos hemos limitado a señalar su país de procedencia).

Primera Sesión

ESPECTACULOS: "ANTOLOGIA" (Formada por escenas de diversos espectáculos presentados por LOS TITERES a lo largo de sus 18 años de trabajo. Entre ellos, "La feria del come y calla", "El pájaro azul", "El pequeño príncipe", "El cocherito leré", "La isla de los sueños posibles"...
Se formula como "una feria de sensaciones" y pretende dar un testimonio del teatro hecho por Los Títeres –habiéndose elegido, para el mejor cumplimiento de esta finalidad, escenas de los más diversos estilos–, además de reunir a muchos de los profesionales que militaron en el teatro infantil).
"PLATERO Y YO", adaptación de la obra de Juan Ramón Jiménez por José Hierro, con música de Carmelo A. Bernaola.

COMPAÑIA: "LOS TITERES", TEATRO NACIONAL DE LA INFANCIA Y LA JUVENTUD.

NACIONALIDAD: ESPAÑOLA. (Madrid)

INVITADOS: Angel Fernández Montesinos, director de los dos espectáculos. María Navarro, ayudante de dirección.

MODERADOR.–Vamos a debatir los dos trabajos de "Los Títeres". El primero, la Antología, posée una serie de elementos cuyo sentido dificilmente puede llegar a quién no viva dentro del teatro español: me refiero, sobre todo, al reencuentro con una serie de actores, hoy notables, que dieron parte de sus primeros pasos profesionales en el marco del teatro infantil, y, concretamente, en "Los Títeres". El recuerdo de Victor María Cortezo, un figurinista excelente e imaginativo, que consiguió expresarse en los montajes de Los Títeres como no pudo hacerlo en el teatro comercial cotidiano, es otro atractivo de la Antología. Pero, en última instancia, la Antología es, sobre todo, y más allá de cualquier relación melancólica, un testimonio que debe permitir valorar un concepto del teatro infantil y juvenil regularmente cultivado por Los Títeres durante años. Angel Fernández Montesinos, responsable no sólo de la dirección de los dos trabajos que ustedes han visto sino de ese estilo de "Los Títeres" a que nos referíamos, pronunciará ahora unas palabras de introducción, para que, sin más, den ustedes sus opiniones y hagan las preguntas que consideren adecuadas.

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.–La "Antología" ha sido un espectáculo especialmente entrañable para todos nosotros. Ha sido un poco el túnel del tiempo. Hemos contado con actores que trabajaron en "Los Títeres" en el año 62 y que luego han constituido la base de una nueva generación de intérpretes del teatro español. Piensen que en sus 18 años de existencia han pasado por el grupo algo más de trescientos actores. El objetivo de la "Antología" ha sido dar una visión, muy pequeña, de lo que hemos hecho, y, sobre todo, de los estilos; así, hemos incluído la comedia mágica de aventuras, representada por

"El pájaro azul"; la comedia musical, a la que corresponde "La isla de los sueños posibles"; los romances populares, entre los que se encuentra "El Conde Olinos"; la farsa, reflejada en nuestro montaje de "Caperucita Roja"; la búsqueda de elementos folklóricos, es decir, de música, canciones y trajes enraizados en nuestra vida popular... Hubieramos querido introducir otras muestras, que correspondieran a nuestro interés por la ópera –ya que hemos montado a Menotti y el ballet. Pero realmente no había tiempo para todo. Así que elegimos los elementos que han formado practicamente parte de todos nuestros espectáculos: la música, la danza, el ritmo, el color y la palabra... Elementos con los que hemos trabajado desde el año 1962 y que ahora reaparecen ordenados en la "Antología".

MODERADOR.–Tienen ustedes la palabra. Les ruego, eso sí, que sean breves y procuren expresar puntos concretos, porque es obvio que el análisis sistemático del espectáculo por una sola persona podría cubrir la media hora de que disponemos. Las preguntas serán contestadas por el señor Fernández Montesinos, siendo también posible, siempre que lo hagan con brevedad, que los congresistas intercambien sus puntos de vista, o completen y amplien las preguntas hechas por un compañero. Naturalmente, las opiniones adversas merecerán el mismo respeto que las favorables, y todas serán igualmente reflejadas en el testimonio escrito de estos debates, que, a mi modo de ver, más que condenar o absolver los distintos espectáculos, deberían recoger una serie de observaciones sobre lo que cada uno de ellos ha propuesto y el modo como lo ha hecho. También creo que la circunstancia de que ustedes procedan de diversos paises debe permitir la confrontación de distintas experiencias culturales y pedágogicas, siendo el espectáculo analizado el punto de encuentro que nos permita conocer las también distintas concepciones sobre lo que deba ser un teatro infantil y juvenil. Tienen, pues, ustedes la palabra para debatir la "Antología".

ESTADOS UNIDOS.–Generalmente utilizaron música grabada. Sin embargo, en un momento determinado de la "Antología", intervino la orquesta, ofreciendo la música en vivo... ¿Por qué, teniendo una orquesta, recurrieron al procedimiento de la grabación previa?

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.–Ustedes oyeron dos tipos de música en la "Antología". La intervención de la orquesta corresponde a un espectáculo estrenado en 1964. Posteriormente, los espectáculos se han hecho con "playback", porque es más cómodo para escenarios sin foso de orquesta y porque se ajusta mejor a las condiciones en que trabajamos nosotros. Al reponer el fragmento de la obra estrenada en el 64, quisimos que tuviera el encanto de entonces, y por eso se hizo con orquesta... Yo quisiera, como es natural, hacer todos los espectáculos con música en vivo, pero es tan caro que resulta imposible.

MODERADOR.–Creo que la intervención inicial del señor Fernández Montesinos ha esbozado un tema de sumo interés: la presencia de una serie de estilos dentro de la "Antología", desde un teatro esencialmente textual a otro musical, o a otro que ha puesto su acento expresivo en la coreografía. Dado que aquí nos estamos planteando, entre otras cosas, las formas o lenguajes de un

teatro infantil y de un teatro juvenil, quizá ese intento de diversidad estilística nos permita sacar algunas conclusiones... Las diferencias formales entre la escena de "El pequeño príncipe" y la fiesta final, marcadamente coreográfica y pantomímica, son enormes. Supongo que eso suscita, con independencia del juicio que merezca la globalidad de la "Antología", una serie de reflexiones que encajan dentro de la indagación que aquí se persigue.

ESTADOS UNIDOS.—Quisiera que el director me hablara de un aspecto de la interpretación que me ha sorprendido mucho. Me refiero a la relación que establecían los actores con el público, al que se dirigían constantemente. ¿Por qué? ¿Es esa una característica específica de "Los Títeres"? ¿Ha sido empleada sólo en la "Antología"? ¿O quizá es una tendencia del actor español en general?

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.—En la "Antología" había una serie de intervenciones en las que los actores se dirigían claramente al público, o, al menos, contaban indisimuladamente con él. Pero ello no es una constante ni de nuestro grupo ni de los actores españoles, sino una consecuencia de las especiales características de la "Antología". Lo normal en nuestros espectáculos —y ahí están los ejemplos de "El pájaro azul" o "El pequeño principe", de los que también hemos incluido sendas escenas —ha sido que los actores respetaran la convención tradicional de la cuarta pared. En esta ocasión, sin embargo, queríamos contarle al público la historia de "Los Títeres" y era normal que, entre escena y escena, se creara ese clima de participación.

FRANCIA.—Quiero referirme a la interpretación del niño en "El pequeño príncipe", que a muchos les ha entusiasmado. En primer lugar, y frente a la opinión de quienes se sintieron cautivados por su interpretación, yo diría que ésta no existió en absoluto, que el niño se limitaba a estar en escena. En segundo lugar, quiero preguntarle al director, en qué medida, dentro de un teatro *para* niños, acepta un teatro hecho *por* los niños, o, al menos, su participación, que ha sido relativamente amplia en los dos espectáculos de "Los Títeres". Continuando con "El pequeño príncipe", confieso que no me ha gustado la figuración, a la vez humana y animal, de los dos personajes. Es evidente que la representación de esta obra es difícil, pero aún así me parece claro que resulta erróneo hacerlo de un modo, digamos, tan realista. En cuanto a la música y a la inserción del folklore, creo que esta última ha sido poco sensible, bordeando siempre lo que nosotros llamamos la "españolada", hasta resultar decididamente molesta. También los decorados y los figurines los considero criticables y, con frecuencia, faltos de unidad entre sí. La impresión que se tiene es que se han empleado demasiados medios, cayendo en redundancias y excesos de significación, que, inevitablemente, y sin mitificaciones, nos llevan a pensar si el teatro pobre no será una fórmula preferible. No se trata de reprocharle el que haya contado con tantos medios, pero uno cree que tantos actores, tanto trabajo —que es preciso reconocer—, tantos elementos, tantas luces, no consiguen los resultados apetecidos. El tema de este Congreso es "La búsqueda de nuevos medios de expresión"; por mi parte, discúlpeme, pero yo no he encontrado esos nuevos medios de expresión en ninguno de los dos espectáculos que usted ha presentado...

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.–Me parece muy interesante su análisis. Yo le diría que "El pequeño príncipe" puede escenificarse de muchas maneras, entre las cuales nosotros hemos elegido una que a Vd., con perfecto derecho a ello, no le gusta. En cuanto a la música folklórica, no creo que hayamos caido nunca en la "españolada", aunque también es una opinión a tener en cuenta. Respecto al exceso de medios y el elevado número de actores con los que contamos, es evidente que, por tratarse de una "Antología", hemos buscado aquellass escenas de nuestro repertorio en las que intervenía más gente. De ahí esa acumulación de trajes y decorados. Si hubieramos hecho un espectáculo normal todo hubiera sido más simple. Por ejemplo, nuestro último montaje, "El pájaro azul", tenía un solo decorado, con doce actores en escena, cada uno de ellos con un solo traje. Pero al hacer la "Antología" era inevitable coger los números más espectaculares de cada producción siendo eso lo que produce esa sensación de redundancia. Finalmente, es obvio que la "Antología" no responde a la "búsqueda de nuevos medios de expresión", ya que ofrece fragmentos de espectáculos hechos en los años sesenta, que si hoy resultan un tanto caducos o nostálgicos, según quieran Vds. llamarlos, contenían en su momento propuestas que eran nuevas entre nosotros, y que ahora, naturalmente, ya no lo son. Este grupo hace cuatro años que no monta ningún espectáculo; no estamos, pues, a la caza de nuevas formas. Hemos presentado, por ejemplo, parte de un espectáculo que, en el año 64, en el I Congreso Internacional, fue motivo de asombro y que ahora tiene el valor de un testimonio. Lo que hemos querido con esta "Antología" ha sido documentarles sobre una labor retrospectiva, como sucedé con un ciclo de viejas películas, en el que vemos un cine distinto al de hoy. Si cayeran ahora en mis manos esos mismos textos, me plantearía su montaje de un modo distinto. Naturalmente, pude equivocarme en los años sesenta como podría equivocarme ahora, pero no olviden que se trata de una antología del pasado...

MODERADOR.–Podríamos, si les parece, y dado el tiempo de que disponemos, comenzar a discutir el segundo espectáculo de Los Títeres, "Platero y yo". Para quienes no sean españoles y tal vez conozcan sólo de referencia el texto de Juan Ramón Jiménez, conviene recordar que se trata de un relato o conjunto de relatos muy especial, escrito por un gran poeta, en el que las palabras tienen un valor y una delicadeza difíciles dé traducir al lenguaje teatral. Llevar "Platero y yo" al teatro es un riesgo, por no decir una temeridad. Si se respeta el original literario, porque éste no ha sido hecho para las tablas; si se altera, en busca de su transposición escénica, porque podemos quedarnos sin las palabras de Juan Ramón y no ganar nada a cambio. Entiendo, sin embargo, que la aventura se haya acometido, porque el burrito Platero es uno de los grandes personajes de la literatura española infantil, encuadrado por un paisaje y una sociedad españoles –en este caso, andaluces–, que anda por la imaginación de muchos de nosotros y que posee el atractivo de los grandes mitos. Ahora bien, entendidas las razones de su dramatización, los resultados son fuertemente polémicos, porque Platero ha vivido siempre lejos de los escenarios, en el ámbito de una narración intimista, alimentada de recuerdos menudos y un tanto

inconexos, cuya materialización y concreción teatral aparecen terriblemente problemáticas. No pertenezco al comité organizador de este Congreso ni tengo nada que ver con la selección de las compañías españolas participantes, pero entiendo las razones culturales que, más allá de los resultados concretos alcanzados, han llevado a la reposición de "Platero y yo" y a su inclusión en el programa.

ESPAÑA.—Quiero decir que la puesta en escena de "Platero y yo" no me ha gustado y razonar por qué. Se dice en la hoja de presentación que Platero es el protagonista de la obra. En la puesta en escena, en cambio, no lo es, puesto que su acción se desarrolla casi siempre al fondo, negando este protagonismo. En el mismo sentido, a la hora de representar a un pueblo andaluz, el protagonismo se delega en un grupo de pescadores, que actúan según patrones folklóricos bastante pachangueros y muy poco auténticos. Yo he visto "Quejío", del grupo La Cuadra, y desde luego la realidad popular andaluza era expresada de modo bien distinto. Con los colorines de las faldas de las pescadoras se crea un falso clima de alegría, y, por otra parte, el texto resulta enfático, reiterativo; seguramente porque el montaje no es poético, sino que yuxtapone la poesía verbal de la narración... También me parece necesario aclarar ante las delegaciones de los demás países que las palabras del señor Fernández Montesinos no deben entenderse en el sentido de que la suya sea una Antología del teatro infantil español, sino, específicamente, de Los Títeres. En el país se han hecho otras cosas de mucho interés que no aparecen en el Congreso.

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.—Como la intervención afecta a varios temas, me repartiré las respuestas con María Navarro, mi ayudante de dirección. Con respecto al colorismo de la Andalucía presentada, responde al deseo de tratarla como hubiera hecho un dibujante de ilustraciones para una edición infantil de "Platero y yo", criterio que, desde luego, no es el que guiaba a los creadores de "Quejío", un espectáculo sorprendente, maravilloso y absolutamente dramático. "Platero y yo" se ha representado dos temporadas seguidas en el María Guerrero y a los niños les ha encantado. Eso lo hemos visto, lo hemos preguntado, siendo una prueba del éxito el hecho de que se repusiera durante una segunda temporada. Respecto a la música de Carmelo Bernaola será todo lo que se quiera menos pachanguera. Y esa no es sólo una opinión mía, por supuesto...

MARIA NAVARRO.—Yo quisiera contestar a otros puntos de su intervención. Cuando usted dice que en la presentación de la obra se señala que Platero es el protagonista, y que, en cambio, aparece luego al fondo de la escena, no entiendo exactamente lo que quiere decir, puesto que todos sabemos que ser protagonista no significa estar en primer término. Por supuesto, Platero es el protagonista de la historia, como podría serlo un personaje que se limitara a salir un momento. Pero, a demás, en este caso había una razón técnica para que Platero apareciera en el fondo de la escena: se trata de una marioneta que había que mover desde un puente de tres metros. También ha dicho usted que era una obra folklórica, en la que se ocultaba la realidad del pueblo andaluz.

La obra es la de Juan Ramón Jiménez y creo que Pepe Hierro ha hecho una labor muy difícil y muy seria en su adaptación teatral. Yo quisiera dejar esto claro, porque la otra tarde, en un momento de la representación, cuando se hablaba de los gitanos, hubo protestas en el público... Yo creo que Juan Ramón Jiménez es ya un clásico y que no hizo sino contar, y de un modo no naturalista, sus recuerdos de Moguer. Si se dice en escena que los gitanos roban a Platero es porque lo ha dicho Juan Ramón; y si no estamos dispuestos a escuchar eso en el teatro tampoco debemos estarlo a ver las obras de los clásicos españoles, sin duda portavoces de la monarquía absoluta. Así, ante "Fuenteovejuna", deberíamos protestar de que el rey intervenga al final y no sea el pueblo quien resuelva todas las cuestiones. Desde luego que sería muy interesante explicar por qué los gitanos han robado alguna vez o siguen robando burros; pero eso está fuera de la obra. Yo creo que hay que saber ver las cosas en su contexto. No se puede transformar lo que es una obra poética en una obra testimonial. Y ese es el caso de "Platero y yo". La música no corresponde a ningún realismo, pues de querer hacerlo así no se le hubiera encargado a Bernaola sino que nos hubieramos limitado a introducir música autóctona andaluza.

FRANCIA.—Han hablado ustedes de estilo, de temas, de formas, pero creo que han soslayado la cuestión más esencial: ¿para quién es ese espectáculo? El niño tiene un sistema de percepción distinto al del hombre adulto; ese sistema, propio de una determinada etapa en la vida del individuo, debe ser tomado en cuenta. El niño es capaz de percibir símbolos y formas originales y lo que yo acabo de oir presupone la invasión del mundo de la infancia por adultos con espíritu colonizador.

MODERADOR.—Creo que esa es una opinión categórica, a la que bien poco tienen que oponer los responsables del espectáculo. Creo que lo único positivo es que cada congresista confronte el juicio que acaba usted de emitir con el que ellos mismos hayan sacado de "Platero y yo".

FRANCIA.—No, no... Que me contesten.

MODERADOR.—Lo que usted plantea en términos tan generales constituye de hecho el tema fundamental del teatro infantil y juvenil, debatido ampliamente en el marco de todos los Congresos en la materia, y sobre el que convergen las investigaciones de sicólogos, pedagogos, artistas y sociólogos. Dados los minutos de que disponemos, le ruego que o bien concrete su apreciación sobre determinados aspectos de "Platero y yo", para que puedan contestar sus responsables, o bien se queden sus palabras como un juicio general que no vamos a debatir. Creo que, si lo hicieramos, desplazariamos el objetivo de estas sesiones, que nos conceden media hora escasa para discutir cada trabajo concreto. Por lo demás, la envergadura del tema tampoco permite despacharlo a la ligera... No obstante, como yo sólo soy el moderador del debate, si, oídas estas consideraciones, quieren que entremos en el tema general, podemos hacerlo... Ruego, en todo caso, que el director de "Platero y yo" intente responder "a

partir" estrictamente del espectáculo y sin teorizar sobre lo que debe ser el teatro infantil.

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.–Cuando un realizador se plantea el montaje de un texto, intenta aproximar ese teatro al niño. El que acierte o no es otro problema. Pero nosotros hemos comprobado con los niños que la visualización que hicimos de "Platero y yo" funcionaba, aunque quizá no funcione con adultos que están pensando cómo llegará la obra a los niños. Eso es lo único que puedo decir. Por supuesto, a todos nos interesa la más plena comunicación con el público infantil, y si ustedes encuentran en este Congreso la fórmula maravillosa para trabajar en un teatro de niños, pues bendito sea este Congreso; aunque me temo que vamos a seguir igual que antes...

ESPAÑA.–Yo ví "Platero y yo" hace cinco años, y, aunque no me gustó, me deslumbró; esta vez me ha interesado menos. Creo que el teatro de Los Títeres no está dirigido al niño español medio. Os referís a él constantemente, pero yo no estoy de acuerdo con esa generalización. Vuestro público lo forman los niños que pueden pagar la entrada del María Guerrero y esos no son el común de los niños españoles. Trabajais para niños de la clase media alta. Y esto quizá explicaría la desavenencia entre lo que acaba de decir el delegado francés, que se refiere a un niño más general, que no capta un trabajo como "Platero y yo", y lo que decís vosotros. Creo que el teatro infantíl debe partir de la vida infantil, de la realidad del niño, y, en efecto, en los dos espectáculos de Los Títeres se parte de unos modelos culturales que los adultos quieren imponer –y de ahí ese señalado espíritu colonizador– a la infancia. Entiendo, pues, que si un espectáculo como "Platero y yo" puede interesar a un sector de niños, fuertemente condicionado por un medio sociocultural, dificilmente sucedería con el público infantil en general.

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.–Realmente estos espectáculos tienen un "objetivo familiar". Porque los niños no van solos al teatro; van con los padres, con los mayores y si éstos se aburren no vuelven a llevarlos. De este tema se habló, hace ya diez o doce años, en un Congreso que celebramos en Tenerife. Lo cierto es que nunca hemos recibido unas subvenciones lo bastante altas para poder trabajar en los barrios, ante públicos populares; nuestra participación en los Festivales de España ha sido también escasa, salvo, precisamente, con "Platero y yo", que dió la vuelta al país y pudimos presentar en plazas de toros, campos de fútbol y plazas públicas. Lo mismo hicimos con el espectáculo de la Pandilla, que era el otro trabajo que llevabamos. Y vimos que a todos los niños que llenaban las plazas y los campos de fútbol les gustaba "Platero y yo". Quizá les hubiera gustado más un espectáculo que partiera de la realidad del niño español, pero lo que entonces sucedió es un dato innegable. Si tengo la suerte de poder montar, dentro de un par de años, otros espectáculos, partiendo de otras técnicas; de otras formas, de otras realidades, que, debidamente subvencionados, se puedan llevar a toda España, entonces afrontaremos las cuestiones que tú planteas y sobre cuya importancia estoy totalmente de acuerdo.

CANADA.—Quisiera saber por qué ha sido seleccionado "Platero y yo" para presentarlo en este Congreso de la ASSITEJ. Primero pensé que ello podía obedecer al deseo de mostrar la adaptación de un texto literario importante, aunque deba confesar que, por desgracia, yo no lo conocía. Y, ¿qué es lo que he aprendido en torno al modo de adaptar un texto? Ante todo, que tal vez existen entre nosotros problemas de relación. Porque yo no he visto en el espectáculo nada esencialmente interesante, ni desde el punto de vista dramático, ni en el modo de tratar las distintas secuencias. Creo que, pese a no entender la lengua y no conocer el texto literario, puedo decir, coincidiendo con la opinión de otros delegados, que no han resuelto ustedes el problema de la adaptación, siempre difícil. En este punto, ateniéndonos a este espectáculo, no están en España por delante de nosotros. La segunda cosa que pensé es que la obra había sido elegida porque contenía la concepción de una marioneta de hilo como protagonista. Pero luego, a la vista de los resultados y de los condicionamientos impuestos a todos los actores, obligados a girar en torno al espacio de la marioneta, he llegado a la conclusión de que la idea, originariamente de interés, ha sido mucho más limitadora que creativa. Una tercera razón de la presencia de "Platero y yo" en el Congreso podría ser el querer mostrarnos como actuán los niños en el teatro español. En este sentido, mi opinión es que los niños, como actores y como personajes, son tratados por los actores adultos del modo más convencional, por no decir reaccionario. Si eso es lo que se nos quería decir, mostrándonos una vez más la explotación del niño, como persona, en sus relaciones con la sociedad adulta, a la vez que como actor, por las manipulaciones a que es sometido en el escenario, he de confesar que me inquieta mucho. Y si se trataba de mostrar "Platero y yo" como un ejemplo de "teatro total", con la utilización de la música, de la danza y del folklóre, me pregunto si el espectáculo es un ejemplo realmente original de esa combinación de lenguajes o, sólo es una muestra de lo que aquí suele hacerse y complace al público, sin que sea posible pretender en España algo más nuevo.

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.—Por supuesto, en todos los paises existe la dificiultad de adaptar un poema, una novela, un texto no escrito originariamente para el teatro. Esta dificultad a veces se soslaya bien y a veces mal. Lo que sí quiero precisar es que "Platero y yo" no es ninguna muestra de lo que se hace generalmente en España, sino un trabajo concreto, distinto a los que suelen hacer mis compañeros, que se montó hace cinco años y que se ha creído conveniente reponerlo en el Congreso.

MODERADOR.—Este es un extremo fundamental. Primero, para la correcta información de todas las delegaciones. Y, luego, porque sería injusto respecto de quienes trabajan en los distintos ámbitos, generalmente sin subvención alguna, a veces en el marco de las escuelas, con escasísimos medios y orientaciones políticas y estéticas diversas, que se identificara, sin más, la versión de "Platero y yo" con el teatro infantíl español. Otra cosa sería preguntarse por qué no están en el Congreso esas otras expresiones teatrales. Pero tengamos claro que los espéctaculos de Los Títeres, si bien tipifican la labor que, durante muchos

años, se ha hecho en Madrid con mayor cotidianeidad y resonancia –concretamente en el María Guerrero–, no constituyen la única propuesta del teatro infantil español, siendo muy interesantes, a este respecto, las consideraciones de orden sociológico que hacía poco antes un congresista español.

ESTADOS UNIDOS.–Leí hace ya algunos años "Platero y yo" y me preocupa la confrontación entre el texto literario de Juan Ramón y su versión teatral. Ayer pregunté a algunos niños si les había gustado el espectáculo. Y me dijeron que sí. Pero yo creo que éste tiene poco que ver con el relato y quisiera que el director nos hablara de ese problema...

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS.–Más que un problema de dirección, ese es un problema de adaptación, de translación del libro al teatro. Yo creo que lo que se dice en escena sí tiene mucho que ver con el relato; y que es posible que la adaptación no haya resultado más teatral precisamente por respetar las palabras de Juan Ramón Jiménez.

ESTADOS UNIDOS.–La cuestión no está en respetar simplemente las palabras. Importa también el tono, la sensibilidad, cuanto le da una emoción al poema. En la versión teatral las palabras están, pero –y en ello cuenta la presencia de una determinada música, de una danza, de unos colores y de unas imágenes– el estilo del relato no corresponde al de la representación. Están las palabras de "Platero y yo", pero falta su poesía.

ESPAÑA.–Creo que después de todas estas intervenciones está flotando una pregunta y es la de saber por qué se han elegido este tipo de espectáculos, por qué se ha hecho una Antología en un Congreso que dice que está a la búsqueda de nuevas formas de expresión teatral infantil. Me parece que alguien tenía que hacer esta pregunta, a la que no pueden contestar ni Los Títeres ni el moderador, pero sí los organizadores españoles del Congreso. Porque si el problema era encontrar esas "nuevas formas de expresión" no basta decir que existen en España otros tipos de trabajo que no han sido incluidos en el programa... Los grupos de Teatro que han participado en el VI Congreso Internacional de la ASSITEJ, fueron elegidos en la última Asamblea General del Centro Español de la ASSITEJ, en razón de que pertenecen a la Asociación.

MODERADOR.–Como usted dice muy bien, ni ésta ni las mesas sucesivas de estos debates han tenido la menor participación en la elección de las compañías españolas. Les prometo a todos ustedes, sin embargo, que las preguntas al respecto serán contestadas por los responsables del centro español de la ASSITEJ para que en las próximas sesiones podamos debatir el valor de los espectáculos concretos presentados sin que se interfiera esa –sin duda importante, pero ajena a nuestro objetivo– cuestión.

Segunda Sesión

ESPECTACULOS: "EL SOMNI DE BAGDAD", de Josep M. Benet i Jornet. "SUPERTOT", de Josep M. Benet i Jornet, con música de Pere Josep Puertolas.

COMPAÑIA: "U de Cuc".
NACIONALIDAD: ESPAÑOLA (Barcelona).
INVITADOS: Francesc Alborch, director de ambos espectáculos. Josep M. Benet i Jornet, autor de ambos textos.

MODERADOR.–Tal como les prometí, la junta directiva del Centro Español de la ASSITEJ está a su disposición para contestar a cualquier pregunta relacionada con la organización de este Congreso y, más concretamente, con la selección de los espectáculos españoles. Apretado y hecho como está ya el calendario del Congreso, no ha sido posible fijar el encuentro a otra hora. Así que ruego a todas aquellas personas que quieran hacer preguntas ajenas al objetivo de nuestra reunión, el examen de los dos trabajos de "U de Cuc", que se dirijan al vestíbulo inmediato, donde se han reunido los responsables españoles de este Congreso para contestarles.

(Tras una pausa para dar lugar a la salida de los congresistas que quisieran dirigirse al vestíbulo).

Creo que con esto han quedado claramente deslindados los campos y que podemos entrar ya en el debate de "El somni de Bagdad" y "Supertot", para el cual contamos con Francesc Alborch y con Benet i Jornet, director y autor respectivamente de ambos espectáculos.

ESPAÑA.–Soy autora de teatro infantil y de la tercera edad. "El somni de Bagdad" me pareció un espectáculo fabuloso, con una creatividad fantástica y puesta al día, con excelente aplicación del sonido, buena expresión corporal, ajustado cambio escenográfico y una adecuación de cada actor al papel representado... pero, con un defecto: que se hiciera en catalán.
(Murmullo general de protesta)

... Perdonad, pero estamos en un Congreso que se celebra en España y el castellano es nuestro idioma. Y aquí lo entiende todo el mundo. Por favor, ésta es mi crítica. Cuando hablé con los niños en el descanso y les pregunté que les había parecido la obra, me dijeron que les hubiera gustado mucho más haberla entendido. Que, por sus imágenes, se habían enterado del sentido general, pero que les faltó comprender las palabras. Y, como yo, en el teatro me convierto en niña, me pasó igual que a ellos.

MODERADOR.–Supongo que los compañeros catalanes tienen un largo y fundado discurso histórico, cultural y político que oponer a esas palabras. Les ruego, sin embargo, que concentren cualquier argumentación en sus propias representaciones.

FRANCESC ALBORCH.–Somos un grupo catalán, actuamos en catalán, para niños catalanes o que viven en Cataluña. Nos expresamos en catalán, y lógicamente, el teatro no podríamos hacerlo de otra manera. Además, si hicieramos

teatro en castellano, los niños que constituyen nuestro público podrían lícitamente sorprenderse de que nos dirigieramos a ellos en un idioma distinto al catalán. Los trabajos que ustedes han visto pertenecen al medio social y cultural catalán. Si nos hubieran pedido que montasemos una obra en castellano para el Congreso, lo habríamos aceptado o no, pero se trataría de una situación diferente. También los checos y los norteamericanos han venido con su idioma.

MODERADOR.–Me permito haceros una pregunta. Vuestros espectáculos encierran mucho de aproximación irónica a lenguajes que habitualmente se emplean para enajenar al niño y al adolescente. Me refiero al comic y a un tipo de película de aventuras, que el grupo catalán utiliza a la vez que muestra su convencionalismo, enseñándole al niño los trucos y esquemas con los que, tantas veces, se le engaña. Hay ahí una opción estilística de enorme interés –con elementos críticos y distanciadores que podrían llevarnos a hablar de Brecht sin el menor esfuerzo– sobre el que quizá convendría profundizar en lo que, a fín de cuentas, es un debate sobre las formas de expresión propuestas por los distintos espectáculos.

JOSEP M. BENET.–La cosa es un poco compleja. Evidentemente existe una utilización de cierto mundo del cine en "El somni de Bagdad", y de cierto mundo del comic en "Supertot". Y en ambas obras se intenta, de algún modo, criticar determinados aspectos de la sociedad en general y de los esquemas utilizados en esos géneros en particular. De todos modos, yo quisiera añadir que tanto a mí como a los miembros del grupo nos interesa el cómic y el cine de evasión, que no consideramos necesariamente despreciables y con los que creemos que se puede trabajar... De manera que aún cuando existen una serie de elementos arquetípicos, que es necesario utilizar al basarnos en tales esquemas, lo hacemos tanto para criticarlos como por creer que se trata de unos sistemas que se acercan al mundo del espectador al cual van dirigidos. Así, el mundo del Bagdad misterioso, enigmático e imposible, aunque sea falso y de cartón piedra, contiene una serie de elementos de comunicación positivos que hemos pretendido revalorizar. De manera que nuestro juego ha sido doble, procurando eliminar todos los elementos negativos que conllevaban ambos subgéneros, dejando los positivos, a la vez que ironizábamos sobre el género. Pero aceptándolo y aún amándolo; amando el cómic y ese tipo de cine de evasión.

BRASIL.–Soy profesor de teatro infantil en la Universidad de Sao Paulo y crítico teatral. Me gustaron mucho los dos espectáculos y me alegré de que fueran en catalán, porque éste se parece más al portugués que el castellano. En cuanto a "El somni de Bagdad" y su apoyo en el lenguaje de cierto cine norteamericano, creo que se trata de un tipo de películas que los muchachos ven en la televisión ya con cierta actitud crítica; de manera que, en este caso, se nos propone una visión doblemente crítica. Respecto del segundo trabajo, se trata de un verdadero hallazgo de lenguaje, transponiendo a la escena una expresión tan moderna como es el comic. Creo que "Supertot" es muy interesante, aunque quizá un poco reiterativo. Y que unos cortes mejorarían el espectáculo. Quisiera saber si puedo decir unas palabras en torno al tema del folklore que se planteó ayer.

MODERADOR.–Desde luego.

... El folklore no está en el teatro sino en el pueblo. A la escena sólo le cabe hacer una buena o una mala transposición; pero el folklore es una realidad popular.

FRANCESC ALBORCH.–Creo que en este momento del debate es muy importante definir el punto de partida de nuestro trabajo. Por tratarse de un grupo independiente, ese trabajo ha de ser itinerante. Actuamos en diversas poblaciones y pueblecitos de Cataluña. No nos dirigimos a grupos ni a sectores escolares de una edad determinada. Intentamos, pues, que los espectáculos cubran una gama muy amplia de edades. Al pequeño –y hablo siempre de un espectador que ha cumplido los cinco o seis años, pues antes quizá no deba ver teatro– intentamos sorprenderle, quizá crearle el desconcierto. Antes de comenzar "El somni de Bagdad" en el María Guerrero yo mismo les advertí que tal vez algunas cosas les desconcertaran; nosotros nos consideramos un eslabón en el puente cultural que va desde la educación que esos niños pueden recibir de sus maestros y sus padres hasta su experiencia particular y cotidiana. Le sorprendemos, el niño se inquieta y tiene que hacer preguntas, bien a nosotros mismos –cuando, al final del espectáculo, nos ponemos a su disposición, para que venga y vea que todo aquello es de cartón, y, a partir de su sorpresa, pueda enriquecer su bagaje cultural y humanístico–, bien a quienes considera idóneos para las clarificaciones pertinentes. En el caso de los espectadores de más de diez años, creemos que coge mejor la ironía. Una experiencia que me hizo a mí mucha gracia fue la de un niño a quien pregunté que le parecía el "Supertot" (que, en catalán, quiere decir "Supertodo") y él me contestó que un "Supermierda". O sea que el se dió perfecta cuenta de que el "Supertot" era un muñeco. Con lo que aclaro que nuestro teatro no está estrictamente dirigido a lo que suele entenderse por un público infantil, sino a los chicos y chicas.

ESPAÑA.–Trabajo en un Teatro Guiñol y quisiera preguntar porqué no ha habido una sola compañía española de marionetas programada en este Congreso. Se encuentran aquí grandes marionetistas españoles y extranjeros y me pregunto por qué no se ha concedido a la marioneta la categoría artística que merece.

MODERADOR.–Me parece muy bien su pregunta, que debe formar parte del debate y de su posterior transcripción. Pero, antes de iniciarse la sesión, ya hemos dicho que quienes estamos en la Mesa no podemos contestar a ese tipo de preguntas, que deben ustedes formular a los responsables del centro español de la ASSITJ, reunidos, a tal fin, en el vestíbulo. Le ruego, pues, que se dirija a ellos, que son quienes pueden y tienen la obligación de responderle.

BELGICA.–Dirijo el Teatro Municipal, en Bruselas, Bélgica. No comprendo el catalán, pero he entendido perfectamente los dos espectáculos. Lo primero que quiero decir es que el verlos me ha producido un gran placer, quizá, sobre todo, por su inteligencia y su humor, elementos que, desgraciadamente, no se dan en la mayor parte de los espectáculos para niños que yo veo con frecuencia. Se trata de un humor que parte de los mismos intérpretes y que no tiene

nada que ver con ese humor condescendiente destinado a complacer a los niños, apoyado en muecas y porrazos. Me ha parecido un trabajo enormemente respetuoso con los niños, a quienes considera iguales a nosotros y a los que no hay por qué sermonear. En la mayor parte de los espectáculos que yo veo suelen dominar dos tendencias que son, todavía, desgraciadamente importantes: o bien se recurre a fórmulas ya sobrepasadas –como el falso folklore–, asépticas, asexuadas, marginales a toda realidad viva, a toda referencia a las experiencias cotidianas, o bien se plantean espectáculos edificantes, en los cuales se emplea un lenguaje aparentemente ligado a la realidad social de nuestros días, pero tan estereotipado como los citados anteriormente. Se predica una moral supuestamente nueva, pero, en los dos casos, se utiliza el teatro para imponer a los niños una moral que, por lo demás, la sociedad adulta no es capaz de aplicarse a sí misma. Creo que con ello se priva al niño de la capacidad de sentirse un ser humano, tratándolo sin el respeto que todos los hombres, adultos o no, se merecen. Entiendo que los dos espectáculos presentados por el grupo catalán han salvado esos riesgos. Los actores no han tenido miedo de ser ellos mismos frente al público, con sus ambiciones, sus gustos, su idioma, su sexualidad, y también, sus límites. Para mí hay en ello una posición de dignidad, no sólo frente al niño sino frente a todos los seres humanos, y es eso, aparte del talento con que han sido hechos ambos espectáculos, lo que me ha convencido de un modo especial y por lo que ahora doy las gracias al grupo.

ACTRIZ DE "U DE CUC".–Soy una actriz del grupo y quiero, ante todo, dar las gracias por esa crítica. Y decir que, después de seis años de trabajo, ya sabemos que el niño no es un bicho raro, sino un ser humano, al que hay que hacer el teatro que nosotros, como adultos, nos gustaría ver, aunque empleando aquellos elementos que él pueda entender desde su realidad cultural.

ESPECTACULO:	"COMO SE CASARON LOS DIABLOS", de Vaclav Tomsovsky, con música de Milos Vacek y coreografía de Alena Skacova.
COMPAÑIA:	TEATRO JIRI WOLKER.
NACIONALIDAD:	CHECOESLOVACA (Praga).
INVITADO:	Vaclav Tomsovsky.

MODERADOR.–Iniciamos el debate del espectáculo checo, rogando a su director y autor que haga, si lo considera oportuno, una pequeña introducción antes de abrir el turno de preguntas.

VACLAV TOMSOVSKY.–Nuestro teatro existe desde hace muchos años. La obra que ustedes han visto forma parte de nuestro repertorio desde hace cuatro. Se nos habían asignado veinte invitaciones y elegimos esta obra, que cuenta con 14 actores, porque no hubiera sido posible venir con otras que tienen más personajes. Nos interesaba también presentar una obra que, por sus características, pudiera ser entendida aún sin conocer nuestra lengua. Esas fueron las causas de la elección. Les ruego ahora que formulen sus juicios y que hagan las preguntas.

ESPAÑA.–Vuelvo a repetir lo que ya dije de los dos espectáculos catalanes.

Creo que estamos ante otro excelente trabaio, dirigido a niños más pequeños. Pero, de nuevo, aunque las imágenes permitan seguir el sentido general de la obra, aparece el problema de la incomprensión del idioma, porque si la comprensión de la lengua es importante en el teatro aún lo es más en el caso de los niños.

ESTADOS UNIDOS.–Su trabajo me ha parecido excelente, sólido, con buenos actores, muy imaginativo y ajustado. En él es también importante la música y la danza, lo que nos lleva otra vez a discutir el valor del folklore en este teatro infantil. ¿Es muy importante como elemento expresivo en la mayor parte del repertorio de su teatro?

VACLAV TOMSOVSKY.–La obra se apoya en motivos populares y es lógico que utilizaramos la música y el baile populares. Ahora bien, el folklore no es el único elemento con que trabajamos. Quiero aclarar una vez más que el folklore no es algo que esté en el teatro, sino que está en el país, en el pueblo. Me parece importante que en una época en que los niños están invadidos por la música comercial y por una serie de ideas nuevas, conozcan la música y el modo de pensar del pasado.

ESTADOS UNIDOS.–Quisiera saber si los elementos folklóricos del espectáculo constituyen una reproducción del natural o si han sido reelaborados para la obra.

VACLAV TOMSOVSKY.–Lo que usted ha visto es una estilización teatral del folklore de nuestro país hecha a través de una coreografía.

ESTADOS UNIDOS.–Lo más interesante del espectáculo me parece que es su madurez. La escenografía, la coreografía, los trajes, la música, y, muy particularmente, los actores, constituyen un todo armónico relevante. El espectáculo está hecho con un gran respeto hacia el público infantil, ante quien no se adopta ninguna actitud paternalista, tanto si nos atenemos al concepto de la obra como al rigor con que ha sido puesta en escena.

URSS.–Lo cual no excluye que sea un trabajo imaginativo, ligero, nada rutinario, con mucho humor. El elemento pedagógico –el castigo de la princesa mimada y su transformación final, cuando se queda feliz en el pueblo al lado del herrero– está presente sin lastrar la gracia de la obra.

VACLAV TOMSOVSKY.–Les agradezco los elogios y les deseo un buen Congreso.

Tercera Sesión

ESPECTACULO: "TEXTOS ESCRITOS POR NIÑOS".
COMPAÑIA: "LA ALFOMBRA MAGICA".
NACIONALIDAD: Estados Unidos (San Francisco).
INVITADO: Jim Mairs, director.

MODERADOR.– Jim Mairs, director de "La Alfombra Mágica" hará, como de costumbre, la introducción que estime oportuna antes de someterse al turno de

preguntas. Creo, en todo caso, que se trata de un trabajo sumamente sugestivo como tema de discusión en un debate sobre el lenguaje del teatro infantil. Tanto el hecho de partir de textos escritos por niños como las características de su animación sitúan al grupo en los antípodas de otros que también hemos visto a lo largo del Congreso. En principio, aquí estaría ese teatro pobre, derivado de la realidad del niño, que algunos reclamaban. Sin embargo, supongo que el tono plácido, dulce, del espectáculo –y esa era también otra de las demandas de algunos congresistas– dará pie a la controversia. Tiene la palabra Jim Mairs.

JIM MAIRS.–"La Alfombra Mágica" tiene también sus propias obras, formadas por adaptaciones del folklore, de los mitos, de los clásicos y de la literatura contemporánea. Nuestro grupo existe como tal desde 1972 y está formado por ocho personas. Desde el principio decidimos descartar los accesorios escénicos tradicionales y las ideas preconcebidas sobre el teatro para niños. Sin más elementos que un piano y una luz general, nuestros espectáculos apoyan su expresividad en lo actores y en la música, en el movimiento y en la sencillez. Desde 1972 hemos montado más de una veintena de espectáculos –de los que alrededor de media docena corresponden a cuentos escritos por niños–, sobrepasando las seiscientas representaciones y los ciento veinticinco mil espectadores. Hemos trabajado en muchos colegios y toda nuestra experiencia ha discurrido en relación directa e inmediata con el niño, cuyos cuentos –remitidos muchas veces por correo, después de ver cualquiera de nuestras representaciones– nos han ayudado a conocer mejor los problemas con los que ha de enfrentarse. Nosotros siempre hemos creído que el teatro tiene que ser divertido, que la obra no es un substantivo sino un verbo que debemos conjugar ante los niños y que ellos han de contar con la oportunidad de disfrutarla. Una de las cosas más bonitas que ha producido nuestra cultura, la alegría y la felicidad del teatro, una experiencia y una comunicación vivas, puede producirse entre los niños y los actores. Este es el motivo por el que nuestro teatro emplea las mismas palabras que emplean los niños para comunicarse; en lugar de un actor que habla a los niños a través de una obra, creemos que es mejor utilizar las palabras que emplea el niño cuando se dirige a otros niños. Ese es el reto de nuestra compañía: presentar los valores de la infancia a otros niños, sin ningún prejuicio, sin ningún miedo, sin cambio ni influencia de los adultos, esperando que nuestra imaginación estimulará su imaginación y les ayudará a expresarse libremente, de la forma y en el momento que les parezca. Eso es lo que hace "La Alfombra Mágica".

ESPAÑA.– Hace siete años que hago ese teatro que vosotros mostrásteis ayer. Con los niños y para los niños. Cuando ví vuestro teatro me integré completamente en él, porque era lo que yo hacía y lo que sentían los niños, expresado por vosotros. Los niños son muy sensibles. Entonces, ¿por qué queremos hacerles perder los valores humanos que les son propios? ¿Por qué queremos modificarlos y con qué derecho? Todo lo que presentásteis ayer está ligado a la imaginación, la fantasía, la realidad y los sentimientos infantiles. Les felicito por el

trabajo, aunque, una vez más, tenga que volver a decir que sentí mucho no entender el idioma.

ESTADOS UNIDOS.– El niño es un ser problemático, que sufre las consecuencias del medio social en que vive. En California, por ejemplo, existe, además, el problema específico de las comunidades chicanas. ¿Hasta qué punto están ustedes preparados para escenificar los problemas de los niños que no pertenecen a una clase social "típicamente" americana?

JIM MAIRS.– Cuando comenzamos a trabajar no teníamos idea de lo que se nos iba a exigir. Ahora, después de seis años de trabajo en California, a veces para niños de lengua española, para niños sordos, o para niños minusválidos, hemos comprendido que tenemos que perfeccionar el trabajo y que aprender el español para poder expresar la realidad de todos nuestros públicos infantiles.

ESTADOS UNIDOS.– Lo más importante de "La Alfombra Mágica" es que nos ha mostrado la posibilidad de crear con los niños su mundo imaginativo. Porque el mundo infantil que nos ha mostrado esta compañía es algo así como el alma de los niños, pura y poética, frente a la grosería y la torpeza con que hoy se nos muestra tantas veces. El espectáculo prueba que los niños han sido capaces de crear, cuando se les ha dado la posibilidad, un arte lleno de poesía. Por eso creo que lo mejor del espectáculo ha consistido en el hecho de que nuestros artistas, nuestros actores, nuestros directores, les han ofrecido la oportunidad de realizar un trabajo común en la creación de una via, realmente poética, pura y hermosa. Creo que nuestro deber es abrir y descubrir el alma de los niños, ya que, con frecuencia, les imponemos nuestra imagen del mundo. El espectáculo que comentamos nos dice como es realmente la imaginación de los niños y lo que estos piensan de nosotros, los adultos, y de su entorno. Cosa que no son posibles cuando a los niños se les vacía e impide que se expresen con su lenguaje poético, con su imaginación, que son realmente de una belleza extraordinaria. Creo que nuestra tarea es crear con los niños un mundo poético que contenga la verdad y la pureza que existe en ellos.

JIM MAIRS.– A los niños hay que darles la belleza o sacarla de ellos mismos. Espero que, después de ver los resultados que hemos alcanzado, intenten seguir un camino afin, empleando su propia imaginación y adaptándose a las realidades de sus propios países. Si todos los países presentes en el Congreso consiguieran desarrollar un teatro basado en el trabajo de sus niños, cuando nos volviéramos a reunir de nuevo para compartir la experiencia de la infancia y del teatro, tendríamos algo valioso que intercambiar. Si intentan el experimento, escríbanme, por favor, a San Francisco, pues me interesará mucho saber lo que piensan después de haberlo realizado.

ESPAÑA.– Quisiera que el director nos explicase el proceso de creación del espectáculo. Este me pareció realmente bello y sorprendente, pero su montaje no responde al proceso cotidiano: coger un texto, subir a un escenario y comenzar a recrearlo...

JIM MAIRS.– Fuimos a las escuelas y les pedimos a los niños que escribieran

lo que sentían. No lo que ellos pensaban que debían escribir para mí, ni lo que yo pudiera entender por teatro, sino lo que ellos sentían realmente. Me enviaron muchas, muchas historias; pero solo unas pocas eran puras y no se hallaban influídas por el mundo adulto. Así que sólo unas cuantas servían para ser puestas en escena. Hablemos ahora del actor. Tiene que desempeñar treinta papeles o más, lo cual supone una formación, una gran disciplina, y, también, una sencillez, que estos actores han conseguido desarrollar a lo largo de nuestros seis años de trabajo. Para ello se requiere, más que niguna otra cosa, un deseo de encontrar aquello que es bello en los niños, superando luego todos los obstáculos para devolverles desde el teatro lo que previamente nos han dado. Aceptado esto, cada cual puede seguir su camino, el proceso de creación que mejor se ajuste a sus circunstancias.

ESPAÑA (Francesc Alborch, de "U de Cuc").– Me ha sorprendido una de tus observaciones. El espectáculo me pareció muy interesante, pero ahora he sufrido casi un shok al oir que los niños os envían muchas, muchas historias, de las que vosotros elegís unas pocas. Es decir, que presentéis una realidad del niño muy hermosa, muy bonita, muy sugerente, pero sin considerar otras realidades que son también del niño. El niño está influenciado por la televisión, por el cine, por los tebeos... de manera que el mundo que les estais dando a través de vuestro espectáculo sólo es una faceta de su realidad. Conseguís, pues, presentar un mundo precioso, pero que no es el real. Me parece, por lo que acabas de decir, que es un poco como el grupo "Viva la gente", que va por el mundo pregonando cosas muy bonitas, pero que sólo son una parte de la realidad. Seamos sinceros con los niños; si los niños escriben violencia, intentamos demostrar que esta violencia no es buena, pero, por favor, no se la ocultemos...

JIM MAIRS.– Lo que usted ha dicho sobre los trabajos de los niños es cierto. Existe en ellos una gran violencia y también mucho dolor; así como la cara alegre, recogida en la obra que ustedes vieron ayer. Ciertamente la parte excluída de nuestro espectáculo no es bella, ni puede enorgullecer a los adultos, que son los verdaderos responsables de un aspecto del mundo infantil que dificilmente puede estimular a los niños a superarse a sí mismos. Eso es exacto. Ahora bien, en el trabajo que muchos de nosotros hacemos por los niños, se realiza una selección poética. Cabe preguntar lo que los niños ven en el cine o en la televisión, pero mi elección personal ha sido tratar de alcanzar unos ideales, unos objetivos, unos intereses comunes, que van más allá y que tratan de tocar los sentimientos de la gente. Yo no creo que nuestro teatro comunique la realidad, en los términos en que, por ejemplo, hace el cine. Si yo estuviera rodando una película con cosas escritas por los niños, quizá intentara abarcar una zona mayor de la realidad; pero en teatro lo que deseo presentar son los sentimientos que poseen los niños en común y no los sentimientos periféricos. Es, desde luego, una elección personal...

ESPECTACULO: "ASAMBLEA GENERAL", de Lauro Olmo y Pilar Enciso.
COMPAÑIA: T.E.I.
NACIONALIDAD: ESPAÑOLA (Madrid).
INVITADOS: José Carlos Plaza, director.
Lauro Olmo, autor.

MODERADOR.– Analicemos ahora "Asamblea General", de Lauro Olmo y Pilar Enciso, presentada por el TEI. Para los delegados extranjeros, dos precisiones informativas. Una, que Lauro Olmo es un dramaturgo destacado, que ha escrito varias obras importantes dentro del moderno teatro español, y que ha cultivado reiteradamente –con la colaboración de su mujer, Pilar Enciso–, el teatro infantil, en cuyo campo su "Asamblea General", versión muy libre de la fábula de La Fontaine, es uno de los textos más significativos. La otra, se refiere al TEI, que es un grupo independiente de larga y fecunda labor, ligado –como Lauro Olmo– a nuestra batalla democrática, cuya presencia en este Congreso sería inimaginable sin el cambio de las circunstancias políticas. Doy ya la palabra a José Carlos Plaza, director del TEI, y a Lauro Olmo.

JOSE CARLOS PLAZA.– Preferimos oir opiniones y que se nos hagan preguntas.

ESPAÑA.– Reconozco, en primer lugar, que el texto de "Asamblea General", escrito por Lauro Olmo y Pilar Enciso, tiene en sí mismos interesantes aspectos temáticos y formales. Prueba de esta afirmación son las numerosas representaciones de ésta y otras obras de los mismos autores en las escuelas y colegios de nuestro país. Ayer falló completamente la puesta en escena. Considero que el espectáculo que vimos es una muestra clara de lo que no debe ser un teatro infantil. Sin embargo, también en un Congreso es importante aprender lo que no debe hacerse. Afirmación que hago sinceramente, sin ninguna ironía. Indicaré algunos defectos del espectáculo según mi opinión. Respecto a su forma: creo que cuenta con una música de relleno, sin valor expresivo teatral, y de poca calidad en su interpretación. A veces era ruido, no música. Creo que los actores no han preparado la expresión corporal, que era a veces basta, sin pulir, en el movimiento y en los gestos escénicos. Respecto al tema: a veces, sobre todo en la primera parte, la representación ofrecía un matiz universalista de solidaridad, igualdad y convivencia; otras veces, en la segunda parte, dicho universalismo se restringía a nuestro país. Mi pregunta al director de escena es que me diga si quiere transmitir un mensaje universal o puramente nacional. Si es lo primero –y en la obra hay una serie de referencias verbales explícitas en ese sentido–, creo que dramáticamente no lo ha conseguido. El collage musical –flamenco falso, música de "godspell", samba, jazz, rock...– está superpuesto; no brota del conjunto de elementos que se integran en todo espectáculo teatral conseguido. Hace tres años, en Berlín Este, un grupo de niños de una escuela quiso hacer una llamada a la solidaridad universal, cantando canciones de los distintos países; el contexto justificaba ese collage, cosa que aquí no sucede desde el punto de vista dramático. Si lo que se pretende es una referencia a nuestro

país, existen graves simplificaciones. Por ejemplo, un personaje es una andaluza, otro personaje es un gallego –un gallego que entona su idioma, pero que no lo habla–, esquematizaciones éstas que hacen que el mensaje resulte en mi opinión y sin ganas de polemizar, demagógico. Reconozco que en el arte, y el teatro además de compromiso también es arte, es muy difícil alcanzar símbolos de validez universal. Quizá pueda sernos útil como referencia una frase del cantautor sudamericano Atahualpa Yupanqui: "si quieres ser universal canta a tu aldea, a tu pueblo". Creo que el espectáculo checoslovaco ofreció algunos aspectos muy valiosos en este sentido, por ejemplo en lo que se refiere a la integración del auténtico folklore en el espectáculo teatral. No me han gustado en "Asamblea General" las repetidas referencias al pecado. Hay que mostrar al niño el mal que hay en el mundo, las injusticias, fraudes, manipulaciones, pero creo que la palabra pecado no sirve para expresar tal realidad. Una niña que estaba a mi lado y al de su madre, le preguntó a ésta: "Mamá, ¿qué es eso del pecado?". Creo que, entre otras cosas, eso es decirle al niño que sólo le pedirán cuentas en el más allá, sin responsabilizarlo para que construya un acá más justo y más hermoso. Se hace referencia en la puesta en escena a las ideas de culpabilidad y de acusación a los demás, y, muy escasamente, a la de responsabilizarse con lo demás. Por último, considero muy deplorable el montaje de la escena final; ¿ por qué mantener en tensión al niño para decirles que el burro no va a ser ejecutado?, ¿para qué crear esa tensión sicológica, que no es suspense dramático, que hizo gritar, asustada, varias veces a una niña pequeña?, ¿oyeron ustedes esa reacción infantil de miedo? Considero esta escena altamente neurótica y traumatizante. Pienso, para terminar, que espectáculos como el de ayer, en sus aspectos negativos, no sirven para liberar al niño, tal como solicitan las ponencias, sino para proyectar sobre él las propias frustraciones de los adultos. Y esto no es educativo.

JOSE CARLOS PLAZA.– No estoy de acuerdo con ninguna de tus opiniones sobre el espectáculo. Respetando las ideas de todo el mundo, creo que acabas de calificar la música, los actores y otros elementos del trabajo de un modo cerrado y absolutamente dogmático. No hay en tí la menor interrogación ni la menor duda. Decir, por ejemplo, que la nuestra es una música sin calidad, sin valor expresivo, etc. etc., es algo que también he oído de Picasso o de Chillida. Dicho así, sin más, no me vale.

(Protestas...)

MODERADOR.– Por favor, las reglas del juego consisten en que ustedes den su opinión y José Carlos Plaza la suya. El mismo derecho que tienen ustedes para decir que no les gusta la música lo tiene él, como director del espectáculo, para defenderla. Aparte de que el silbido no sea precisamente el lenguaje de un debate.

JOSE CARLOS PLAZA.– También te has referido a la escasa expresión corporal de los actores. Sólo puedo darte un dato: algunos de los que visteis ayer llevan diecisiete años –ese es el caso de cuatro o cinco de ellos– de clases diarias de baile, cosa que no hace ningún actor español. En tercer lugar, me has formulado una pregunta directa sobre si queríamos dar un mensaje universal

o nacional. Nosotros no queremos dar ningún mensaje a los niños. La obra la hemós planteado para muchachos de diez a doce años en adelante. Nuestro espectáculo ha querido ser de diversión, de entretenimiento, uniendo al niño con el lenguaje de hoy, un lenguaje agresivo, violento, de música pop, progre, punk, o como la quieras llamar. En ningún momento nos hemos sentido capaces de ayudar al niño, porque nosotros no queremos ayudarle sino divertirle. En ningún momento –y uso el plural porque hablo en nombre del TEI– hemos sido paternalistas con los niños. Entendemos que haya otras personas que quieran llevar al niño al mundo de la poesía, del lirismo y del amor. Nosotros, no. Nosotros sólo hemos intentado hacer un espectáculo que pudiera tener alguna conexión con el mundo juvenil de hoy. Por último, cuando tú hablas de que empleamos la palabra pecado, me extraña un poco que no te des cuenta de que no creemos absolutamente en ella; el término está usado completamente en broma, riéndonos de él; el mundo de la agresión está representado por unos animales que muestran constantemente lo que significan y lo que son; y precisamente esa escena final, que te ha parecido reprobable, es la que nos presenta a dos personas juzgadas injustamente, que se unen para luchar, es decir, que revelan esa responsabilidad de la que hablabas. Quisiera añadir ante el Congreso que, a mi modo de ver, es muy difícil juzgar una obra hecha para unos espectadores que no participan en la discusión. La niña que tenías al lado no es una referencia válida, porque, probablemente, no alcanzaba la edad necesaria para estar viendo nuestra obra. Nosotros hemos hablado, al término de la representación, con más de cincuenta espectadores infantiles, y sus juicios –que debieran conocerse aquí– fueron bien distintos a los que acaban de formularse.

COSTA RICA.– Soy de un pequeño país de América Central. Vale la pena anotar que llegué al teatro para niños por azar. Habiendo hecho durante veinte años teatro para adultos, me creí obligado a escribir una tesis doctoral, que, en lugar de repetir lo de siempre, debía investigar sobre el teatro infantil. Descubrí en seguida que si para hacer el teatro de los adultos hay que conocer el teatro, para hacer el de los niños hay que conocer bien el teatro y los niños. Es un trabajo doble. Voy a permitirme hacer una crítica del espectáculo del TEI, formulada con todo respeto pero tal vez un poco fuerte. Como el teatro es un espectáculo que tiene forma y fondo, me voy a permitir considerar ambos aspectos en "Asamblea General", en función de la razón que nos ha reunido aquí y que no es otra que la de hacer cada vez un mejor teatro para niños y jóvenes. Desde el punto de vista formal, diría que si en los congresos anteriores se ha hablado de los costos de los espectáculos infantiles, tomándolos como uno de sus problemas básicos, yo no sé que pintaba el costosísimo vestuario si, a través de la obra, su aprovechamiento y razón de ser eran mínimos. Y lo mismo podría decir de la escenografía, enorme y complicada, sin ninguna funcionalidad. En otro orden de cosas, diría que sobresalen los "gags" del mal gusto, exagerados y sin justificación. Se busca siempre la risa de forma gratuita, siendo un ejemplo de ello las lágrimas de la hipopótama, que rieron sólo los adultos. Diré que casi la mitad de la obra la ví desde la primera fila, pero observando hacia atrás, viendo la reacción de los niños que,

como dice el director, era lo más interesante. No hay dominio de la expresión corporal por parte de los actores. El que el director nos diga que llevan muchos años estudiando expresión corporal no significa que la dominen. Esto se observa perfectamente en la intervención del flamenco, cuando un actor, para poder mantenerse sobre un solo pie, utiliza el bastón. Aunque ya se habló de la música...

MODERADOR.– Te ruego que seas breve, porque sino el tiempo lo vamos a agotar con un par de críticas, sin dar pie a otras intervenciones y a más preguntas.

... –quiero añadir que era estridente, que molestaba al oído. Cuando el público infantil quiso participar por primera vez, en razón a la confesión de la araña, el zorro los calló de una manera violenta, intimidando al público infantil y cortando su participación. No se justifica la razón por la que no se deja hablar al burro. Como principio, el teatro debe ser ágil y dinámico; aquí apenas pasa nada. La obra es demasiado lenta; las confesiones se hacen interminables; el público infantil se aburre, conversa, come, se levanta, etc. La actuación es a gritos; incluso una niña llegó a pedirle a la hipopótama que no gritara tanto. Finalmente, en otro plano, recordamos que los niños aplaudían después de ver aplaudir a los adultos. Y, entrando en el fondo, que me parece más grave, es sabido que para interesar hay que motivar, observándose la falta de esta motivación en escenas concretas, cuando, por ejemplo, la hipopótama pedía inútilmente a los espectadores que soplasen. Antes de la reunión de la plaza no se ha despertado interés en la reunión; cuando el león se confiesa y el burro se opone a los demás, los niños están callados. aunque en ese momento debiera producirse teóricamente una reacción infantil; la canción del zorro es una canción que enseña mal a los niños, diciéndoles que deben ser hipócritas... Y, finalmente, aunque pertenezco a un país que es una excepción, vivo al lado de varias Dictaduras, en un Continente donde la dictadura militar es el pan cotidiano; lo que me hace dar mucha importancia a la necesidad de enseñar al niño que debe luchar por la justicia, que es todo lo contrario de lo que aquí se advierte. En el espectáculo vemos a los personajes implorando a Dios que los salve –y hay muchas frases en ese sentido: "estamos apestados", "esto se debe a la cólera de los cielos", "y todo por culpa de nuestros pecados", etc.– y yo me pregunto que sentido tiene enseñar a los niños que la injusticia y la humillación que sufren los débiles se deben, fatalmente, a razones religiosas...

MODERADOR.– A eso van a contestar en seguida. Aunque yo quiero aclarar que, dentro del marco cultural español, ni el TEI ni Lauro Olmo significan una llamada a la conformidad precisamente. Lo que para muchos de nosotros es irónico y forma parte de la cultura denunciada por la obra –muy bien representada por esa canción del zorro, que, lógicamente, recomienda una moral nada recomendable–, lo tomas tú por la opinión del autor y del director. Aunque he de decir en tu favor que también antes un congresista español se ha referido al contenido político de la obra en términos parecidos a los tuyos, sin entrar en las claves de una obra escrita y estrenada en una realidad sociopolítica determinada.

COSTA RICA.– El tema me parece capital. Porque aquí hablamos del niño, y la utilización del teatro para inculcarle la idea de que Dios, el pecado o la fatalidad tienen la culpa de las injusticias y los males de este mundo es una monstruosidad de peligrosos alcances.

LAURO OLMO.– Creo que debemos tener en cuenta la diferencia que hay entre los niños insertos en sociedades superdesarrolladas, en sociedades desarrolladas, y los niños del subdesarrollo o tercer mundo. Para mí, que procedo de la calle antes que de las bibliotecas, existen en la obra una serie de datos sociológicos, entre los que considero singularmente significativa la crítica del paternalismo, partiendo de esa idea, llena de sugerencias y de posibilidades dramáticas, que es la fábula de La Fontaine. Da la casualidad de que este texto no se representa por primera vez en este para mí magnífico trabajo del TEI; discutible y polémico si se quiere, pero considerable, a mi modo de ver, a distintos niveles. Y, desde luego –porque yo he estado en los ensayos–, hecho con mi plena aceptación. De la obra se han hecho ante nuestro público cientos de representaciones, en distintos montajes, casi siempre en colegios, sin contar nunca con una aprobación oficial. Ha sido ésta la primera vez que la obra ha subido a un escenario contando su montaje con los medios que el director ha considerado necesarios. También quiero decir otra cosa. Mi mujer –Pilar Enciso– y yo creamos, hace casi veinte años, el Teatro Popular Infantil. Partiendo de la idea de que no hay teatro infantil y teatro para adultos, sino teatro, y que lo demás es la adecuación a las distintas edades, en nuestro repertorio había obras cuyo eje estaba en los cinco años, como, por ejemplo, en "La maquinita que no quería pitar". Otras, como "El león enamorado", basada en una fábula de Esopo, se centraba en los siete años. Otra, inspirada por una fábula del "Pancha tantra", se dirigía a niños de seis. Y otras, como "Asamblea General", se dirigen a un niño casi adolescente, con una serie de elementos –ritmo, imágenes, etc.– que capten siquiera la atención del más pequeño, desde los cuatro años en adelante. Yo creo que aquí se han hecho varias referencias a la respuesta de niños cuya edad no era la idónea para captar e espectáculo. Si nos referimos al conjunto del público infantil que estuvo ayer en el teatro, debemos reconocer que una mayoría se interesó por lo que pasaba en escena; yo no digo que, desde el punto de vista temático, el niño de cuatro años entendió lo que allí se le planteaba, pero sí que se entretenía, no sé si durante la hora y cuarto que dura la fábula o sólo durante una parte, lo cual plantea otro problema: el tiempo de duración de los espectáculos pensados para niños de cuatro a cinco años, de ocho, o de doce, como es éste. Acabaré recordando que el fondo de mi obra procede de la fábula de La Fontaie, en la que, al final, verdaderamente, matan al burro.

MODERADOR.– Yo creí que Lauro Olmo iba a hablarles de la "complicidad" que todo el teatro progresista solicitaba de los espectadores, relación que se dió en mucho de nuestro teatro adulto y que sería interesante saber si también se produjo en el caso del teatro juvenil. "Asamblea General", por la época en que fue escrita, contiene muchos elementos irónicos, como son el tratamiento

de la religión y del pecado, que, sin duda, escapan a quienes proceden de otras realidades culturales y aún a muchos que vivían en la nuestra.

JOSE CARLOS PLAZA.– Yo quisiera replicarle aún al compañero de Costa Rica, diciéndole que no tiene ningún derecho a calificar los "gags" de mal gusto, aunque, por supuesto, lo tenga a afirmar que a él no le gustaban. ¿Qué es "buen gusto"? ¿En nombre de que principios hace esa calificación?

(Protestas)

MODERADOR.– Por favor, el tema está ya aclarado. Era mal gusto para el delegado de Costa Rica y no lo era para el director, puesto que optó por esas formas de expresión. Paso ahora la palabra a un actor, ya que también se ha censurado la interpretación y supongo que tendrá cosas que decir.

ACTOR DEL TEI.– Respeto, naturalmente, las opiniones que se han dado. Se ha dicho que había una falta de preparación en la expresión corporal de los actores, e, incluso, que los movimientos eran burdos... No estoy en absoluto de acuerdo con que se pueda juzgar la expresión corporal del actor, diciendo que ésta no existe porque, para hacer de flamenco, se sujeta con un palo; el palo no se emplea con ese fin sino que forma parte de los figurines y de la concepción del personaje. Respecto a lo demás, aparte de que nosotros recibamos clases de expresión corporal y de que trabajemos todas las mañanas en un laboratorio, donde también aprendemos otras cosas, los resultados pueden ser buenos, malos o regulares, pero lo que no cabe duda es que existe una preparación. Con respecto a la actitud pasiva de los niños, se ha dicho que cuando se les pedía que soplaran no lo hacían; yo, que no soy ciego, puedo decir lo contrario. Supongo, simplemente, que tu posición era mala para verlo. Respecto a que la música era tan estridente que incluso una niña le dijo a la hipopótama que la bajara, lo que esa niña nos dijo concretamente a los dos fue: "Si el lobo sigue chillando tanto, dile que vamos a subir a pegarle". O sea que no era el problema de que la niña estuviera ensordecida sino que, de alguna manera, había reaccionado como nosotros queríamos, poniéndose de parte del burro. Y en cuanto a que el lobo increpaba a los niños pidiéndoles que se callaran de una forma violenta, he de aclararte que el personaje estaba pensado así, para que los niños reaccionaran al final tal como lo hicieron. Cuando se les pidió como parte de la asamblea, dieran su opinión –nosotros los habíamos colocado en el teatro de forma que se sintieran integrados a la misma– y dijeran si estaban de acuerdo con el burro y la hipopótama, los niños participaron y no chillaron porque estuvieran aterrorizados sino para mostrar que no querían que la asamblea funcionara como estaba funcionando... Con todo esto, lo único que digo es que me parece gratuito asegurar que la reacción de los niños fue negativa respecto de la función; a mí, por el contrario, me parece que reaccionaron muy bien y que se identificaron con el burro y la hipopótama, cosa que pretendíamos, puesto que la última encarna la fuerza que podía romper lo establecido, lo que estaba mal y era injusto...

ESPAÑA.– Quiero preguntar, sobre todo al actor, por qué, de una manera tan

clara y tendenciosa, pero desconociendo totalmente la personalidad y la fonética de un pueblo, ridiculizaron al gallego.

DIRECTOR.– Era un homenaje al pueblo gallego.

(Protestas de algunos asistentes).

LAURO OLMO.– O, si quieren, un pequeño y hondo homenaje al autor, que es de Orense. Se trata de un juego que corresponde a la realidad sociológica española.

FRANCIA.– Sólo dos palabras, y no para defender el espectáculo español, que tampoco me ha gustado, sino para decir que es injusto cubrirlo de reproches después de haber elogiado tan encendidamente el espectáculo norteamericano. Si hablamos de ideología, este último sustenta una que es también muy discutible; si nos referimos a la forma, he de decir que en Francia tenemos muchos animadores de expresión teatral que obtienen, tras diez días de trabajo con actores no profesionales ni preparados, el mismo resultado. Es todo.

ESTADOS UNIDOS.– Volviendo a "Asamblea General", creo que muchas críticas del paternalismo son, simplemente, otras formas de paternalismo. Lo diré con una pregunta: en lugar del consejo del padre, ¿no aparece el consejo del tío, que no está de acuerdo con el padre e intenta asimismo condicionar el ideal del niño?

ESTADOS UNIDOS.– Haré yo otra pregunta: ¿por qué ese rechazo de las responsabilidades educativas de los adultos hacia los niños? Los directores, productores, autores y actores del teatro infantil tienen el deber de proyectar su experiencia, enseñando y ayudando a los niños, aconsejándoles lo mejor...

ESPAÑA.– Desde luego, creo que la obra está dedicada a niños de trece a catorce años como mínimo, puesto que posee un gran contenido ideológico. Se emplean términos como "construir un mundo nuevo", "armadas de choque", "brigadas anarquistas", "¿dónde va a parar un país de tontos?", "clases altas", "ideas poéticas subversivas", etc., que sólo pueden entenderse dentro de un contexto político, y, por lo tanto, que únicamente captan los adultos y los niños de cierta edad.

ESPAÑA.– La obra me pareció exagerada. Me gustó la ropa de los animales, que impresionaba a los niños. Noté que muchos niños se dirigían al actor que hacía el papel del "burro", seguramente porque era el que más lo solicitaba. En cuanto a que dijera "meu Orense", yo he vivido en Galicia y no creo que el actor utilizara una determinada entonación para ridiculizar al gallego, sino para expresar su humildad, que resulta del modo con que generalmente son todos en España. A mi me gustaron mucho los actores y creo que la música, efectivamente estridente, se ajusta al mensaje que se quiere dar.

ESPAÑA.– Creo que la abundancia de accesorios anuló un poco el texto. Y que se limitó la imaginación de los niños al hacer unas máscaras de animales tan perfectas, que no daban opción a que el espectador infantil pudiera ejercerla.

Cuarta Sesión

ESPECTACULO: "REALLY ROSIE", de Maurice Sendak y Carole King, adaptada para el grupo por el Dr. Thomas C. Kartak.
COMPAÑIA: NASHVILLE CHILDREN'S THEATRE.
NACIONALIDAD: ESTADOS UNIDOS (Nashville).
INVITADO: Thomas C. Kartak.

MODERADOR.– Dedicaremos la última sesión de estos debates a "Really Rosie", del Nashville Children's Theatre, y al "Viaje de Pedro el afortunado", de Strindberg, presentada por un grupo español. Tiene la palabra el director del grupo norteamericano.

THOMAS C. KARTAK.– Esta obra la hemos presentado, en temporada normal, con destino a un público comprendido entre los cinco y los nueve años, aunque, en realidad, hemos acabado ofreciéndola a niños de todas las edades, y, también a los adultos. No sabemos la impresión que puede producir en otros países, pero se trata de una obra muy popular en los Estados Unidos, que le gusta mucho a la gente. En realidad Maurice Sendak figura hoy entre los autores/ilustradores de libros infantiles más celebrados actualmente en América; piensen que de esta música se han vendido más de diez millones de discos. Nuestro repertorio incluye obras muy diversas, ligeras unas y dramáticas otras, sin que tenga sentido dar aquí toda la lista. Sería desde luego igualmente aburrido que todas las obras tuvieran un mensaje o que todas ellas fueran ligeras; creo, en todo caso, que no carece de sentido presentar una obra cuya principal función es la de entretener. La idea de dirigirse a un público de niños obliga a cortar los números y a cuidarlos de un modo especial, pero, sobre todo, debemos tener en cuenta que se trata de una obra sobre la imaginación y a los niños les encanta ese mundo.

ESTADOS UNIDOS.– Tengo la impresión de que la obra ha sido contemplada aquí desde una gran distancia, con una especie de frialdad. Me pregunto si no será un error tomar como modelo formal de una obra para niños las convenciones de la comedia musical para adultos, tal y como el género suele entenderse en nuestro país.

THOMAS C. KARTAK.– La obra ha sido vista por unos 43.000 niños, siempre con excelente acogida. Y lo mismo ha sucedido cuando la hemos presentado fuera de los Estados Unidos, en países de habla inglesa. Su objeción tal vez tenga una respuesta: la obra no ha sido hecha para aquí, donde domina una actitud muy trascendente frente al teatro. Yo no veo nada malo en el "musical" norteamericano, y el hecho de plantear un "musical" para niños fue perfectamente aceptado por quienes, sin duda, sintieron el espectáculo de un modo distinto que tú.

ESTADOS UNIDOS.– He encontrado un poco perturbador ver a actores adultos con pantalones cortos. Me ha parecido un poco fuera de lugar y supongo que los niños también deben de considerarlo raro y un poco ridículo...

THOMAS C. KARTAK.– Ese es un problema interesante, pero yo creo que los trajes no eran cursis, teniendo en cuenta que a través de la representación los adultos actúan y juegan como niños. Los trajes están, naturalmente, basados en las ilustraciones de Sendak. No sé si sería mejor utilizar pantalones largos y otros trajes, pero nosotros lo hemos hecho así.

FRANCIA.– El hecho de que se muestren escenas procedentes de diferentes obras de Sendak no creo que deba ser criticado, pues allí donde el autor es popular ha de encantar al público el encontrarse con diversos personajes y diversas historias. El problema quizás esté cuando los espectadores no conocen previamente el mundo de Sendak.

ESTADOS UNIDOS.– Creo que toda la representación estaba muy bien hecha, pero había una falta de identidad con los niños, una mayor relación con sus sentimientos.

THOMAS C. KARTAK.– Ese reproche no es nuevo para mí. La fantasía es universal y no es necesario empeñarse en transmitir cosas que deban afectar de forma directa a niños hipotéticamente distintos de los demás. ¿Por qué han de ser tan pesadas y trascendentes las cosas que se proponen a los niños? Los niños juegan y las historias han de ser mostradas como en un juego.

ESTADOS UNIDOS.– ¿Por qué no mantienen una línea argumental en la obra?

THOMAS C. KARTAK.– Nosotros somos un teatro con una base filosófica. En una nota sobre el espectáculo decíamos: "Aparentar es para el niño como una microsimulación del mundo que le rodea". Lo que a menudo parece ser una evasión del mundo, no es sino una nueva creación de la realidad. Mientras el niño imita la realidad y lo que hay a su alrededor, desarrolla sus actitudes frente a la vida. A través de la imitación descubre su propia singularidad. El espectáculo "Really Rosie" ilustra de manera apropiada el concepto de "simulación" como elemento decisivo en el desarrollo del niño. Rosie es una niña que deja vagar su imaginación más allá de sus propios límites mentales y físicos, aún dentro de las restricciones que le imponen la ciudad y cuanto le rodea. La obra está escrita para explorar varios elementos de la apariencia, así como para ayudar a que la experiencia teatral sea más enriquecedora para nuestros niños". Nosotros tenemos la posibilidad de acceder al niño, durante una hora, de tarde en tarde, y hemos de aprovecharla para crear la mayor cantidad de material mágico que podamos darle, a la vez que le transmitimos una determinada herencia cultural. El Congreso de este año está dedicado a la búsqueda de nuevas formas de expresión teatral. Sin embargo, me sorprende que las representaciones conserven los saludos; lo que prueba que se sigue trabajando más en función de las tradiciones teatrales que del niño. Me parece bien que si vemos algo que nos gusta lo aplaudamos, pero creo que no tenemos tiempo para preocuparnos de estas cosas...

ESPAÑA.– Soy maestro y quería, primero, conectar con lo que ha manifestado el director americano en sus intervenciones. No estoy de acuerdo con la división maniquea entre mensaje e imaginación. Creo, después de una práctica

en la escuela, a partir de la percepción del niño, que esa división está totalmente abolida. Indudablemente, la imaginación, el juego, es lo esencial y lo dinámico. Claro que ahora hablamos de un teatro infantil hecho por adultos, y lo único que en este caso puede hacer un grupo, si tiene sensibilidad, es aproximarse a los objetivos. Son, como diría el poeta Celaya, tentativas de un teatro infantil. Mauricio Sendak se ha traducido por vez primera al español en 1978. Somos un país subdesarrollado y quizá aún no podemos entenderle del todo. Pero si Sendak pinta adultos como a niños, eso a mí no me importa, porque se puede equivocar. Lo que sí está claro, en cambio, es que los alumnos con los que yo trabajo han dramatizado un libro de Sendak, "Donde habitan los monstruos", y que han descartado todo lo que no fuera la pura idea. Los niños tienen que crear y no limitarse a materializar lo que ya ha imaginado Sendak. Existe simplemente una motivación, y los niños se visten como les da la gana. Para mí sólo fue positiva en el espectáculo de ayer la presencia de una serie de juegos dramáticos. Yo no entiendo inglés, pero creo que eso estaba claro, porque el teatro infantil es imagen y juego, y de eso sí me enteré, como lo hubieran hecho los niños españoles y los de cualquier parte del mundo. Ví que el espectáculo está lleno de elementos adultos, como hecho para una universidad norteamericana a fín de curso. En lo único que se acertaba es en los juegos dramáticos, porque eso sí que es infantil; lo demás recordaba a Liza Minelli.

ESTADOS UNIDOS.– En nuestras distintas clases –historia, literatura, etc.– manejamos un material que raramente es dramático. No hay duda sobre tu sinceridad y tu buen gusto en el montaje que vimos ayer, pero en él vuelve a aparecer el problema que se deriva de trabajar con literatura antes que con material dramático. Una de las cosas más difíciles de este tipo de transposiciones es averiguar qué partes aceptan la dramatización y cuales las que deben conservarse como literatura. Creo que quizás algunas cosas de tu espectáculo estaban mejor en el libro que en el escenario.

ESTADOS UNIDOS.– Hablamos mucho de participación del público; a mí me gusta, como un elemento de ella, que se aplauda a los actores y que estos salgan a recibir los aplausos. Estamos enseñando una forma de arte que incluye esos aplausos y esos saludos como un factor de encuentro y de participación.

THOMAS C. KARTAK.– Me parece respetable que usted piense así. Pero nosotros no vemos las cosas igual. Nunca saludamos, tanto si trabajamos para niños como para adultos. Tal vez lo que usted dice sea sólo una tradición, y las tradiciones no siempre se siguen. En todo caso, el no saludar al final es también una tradición que distingue a nuestra compañía. En cuanto a las opiniones expresadas sobre la obra, sólo puedo decir que la representación habla por sí misma. A nosotros nos gusta y hemos tenido mucho éxito con ella; evidentemente, no todos piensan igual, pero el mundo es grande, está abierto a muchas opiniones y yo no puedo hacer nada para cambiarlo. La obra está ahí y bien poco podemos añadir.

ESPECTACULO: "VIAJE DE PEDRO EL AFORTUNADO", de August Strindberg.

COMPAÑIA: ACTORES DEL PRIMER CURSO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMATICO, DIRIGIDOS POR EL PROFESOR ANGEL GUTIERREZ.

NACIONALIDAD: ESPAÑOLA (Madrid).

INVITADO: ANGEL GUTIERREZ, director.

MODERADOR.– Pasamos ya al último espectáculo, "Viaje de Pedro el afortunado", y, como de costumbre, tiene la palabra su director para que haga las observaciones que considere pertinentes antes de entrar en el turno de opiniones y preguntas.

ANGEL GUTIERREZ.– Preferiría, que, sin más, comenzaran a formularse las opiniones, incorporándome yo al debate.

ESPAÑA.– ¿Qué edad media tenían los alumnos de la Escuela que participaron como actores?

ANGEL GUTIERREZ.– Son los de primer curso. Debe de ser de 18 ó 19 años.

ESPAÑA.– ¿Calcula usted que a todos ellos se les puede catalogar como actores adultos? Lo digo porque, hasta ahora, en nuestros congresos nacionales planteábamos las representaciones en torno a todos los aspectos del teatro infantil; es decir, primero, teatro profesional y de aficionados, hecho por adultos para niños; segundo, creatividad dramática o juegos dramáticos llevados a cabo por los niños; y, tercero, teatro de marionetas o de títeres para niños. Este año, puesto que es un Congreso Internacional de la A.S.S.I.T.E.J., no se han admitido ni los juegos dramáticos llevados a cabo por los niños ni el teatro de títeres o marionetas. Lo único que se autorizaba era teatro profesional o de aficionados hecho por adultos. Y yo pregunto: si se excluyen las marionetas por razones que nadie me ha aclarado, ¿por qué se permite un espectáculo interpretado por actores que no son adultos?

ANGEL GUTIERREZ.– Las nuevas leyes españolas establecen que, a partir de los 18 años, se tendrá derecho a intervenir en la vida política del país. Por lo tanto, deben considerarse adultas las personas que han cumplido esa edad.

ESTADOS UNIDOS.– Creo que nuestro objetivo en estos debates es aclarar las técnicas de trabajo, no el atacarnos y defendernos. Celebro que el director español no haya perdido los nervios. Lo que debemos hacer es escucharnos, intercambiar ideas, querernos, mientras estemos aquí. Creo que el trabajo que comentamos, hecho por estudiantes, ha sido superior a los que ofrecieron los grupos formados por actores profesionales españoles. Me ha parecido una representación excelente, con muy buena escenografía, que suscitó una respuesta polémica, quizá, sobre todo, porque a muchos les pareció excesivamente lenta. Creo que era un trabajo en el que había muchas cosas que aprender y lamento que bastantes congresistas decidieran perderse el segundo acto.

ESTADOS UNIDOS.– Quisiera subrayar la honradez de los actores, que me

ha parecido superior a la del resto de las producciones. Creo que se trata de una representación bien hecha y me gustaría saber cómo ha enfocado el director su trabajo para obtener tan buen resultado de actores principiantes.

ANGEL GUTIERREZ.– Me llamo Angel Gutierrez. Cuando tenía cinco años, durante nuestra guerra, me llevaron a Rusia con muchos niños españoles. He estado cuarenta años en la Unión Soviética. Me formé allí como director y he trabajado, durante 18 años, como profesor de arte dramático, en el Instituto Teatral de Moscú.

Regresé a España hace tres años y éste es el primer trabajo que hago aquí como pedagogo. Estoy educado en el método de Stanislawsky, que estudié con los primeros alumnos del gran maestro teatral. Estoy muy agradecido a mis maestros y lo poco que sé se lo debo a ellos. El método de Stanislawsky es el que yo empleo con los alumnos; en él es importante el amor al alumno y el descubrir el aroma o la personalidad de cada uno, con mucha paciencia, poniendo de manifiesto su mundo interior. Los estudios de la Escuela cubren tres cursos –en Moscú son cuatro–, y yo quisiera, con los mejores alumnos de primero, hacer una compañía de teatro infantil y juvenil. El espectáculo de ayer, como la obra de Strindberg, no creo que sea solamente para niños; es también para jóvenes y adultos, pero, sobre todo, para jóvenes. Lo cual responde, me parece, al marco de un Congreso dedicado no sólo al teatro infantil, sino también al juvenil.

ESPAÑA.– Como español que soy, debo ser con el espectáculo español mucho más cruel de lo que he sido con el americano. En el caso de este último, no entiendo las referencias de que parte, no conozco Norteamérica y es obvio que los niños pueden tener un tipo de presiones culturales –de la televisión o del cine– que se me escapan. Pero sí puedo decir que el espectáculo de Strindberg me pareció de lo más bochornoso que he visto en el teatro infantil español, y eso que he visto bastante. No creo que el trabajo de ayer fuera en absoluto representativo de lo que aquí se hace. En este país hay muy pocos espectáculos serios hechos por adultos para niños. En Castilla hay uno, titulado "Ensalada de bandidos", del grupo Teloncillo, de Valladolid, sobre textos escritos por niños de nuestras escuelas. No ha sido invitado, como tampoco "Els Comediants", de Barcelona. En cambio ha participado el TEI, que no hace teatro para niños. La representación de Strindberg fue un escándalo estético. Hubo formas de castigo a los actores, a quienes se obligó a permanecer inmóviles durante varios minutos, con el mismo espíritu con que antes se le ponían unos libros en la palma de la mano y se les obligaba a quedarse quietos. Eso es el antiteatro infantil, El teatro infantil ha de ser dinámico, lúcido. Además, el Método no se veía por ningún lado; el Método lo estoy aplicando yo en la escuela, porque las técnicas de Stanislawsky son infantiles en muchos niveles. El Método tampoco es lo que hizo el TEI el otro día. El Strindberg ha sido una barrabasada. Creo que la crítica teatral española debió examinar previamente estas supuestas aportaciones españolas; para exigir que se invitara a otros grupos, que son los que realmente estan trabajando y abriendo caminos. Ante la imposibilidad de contar con "Els Joglars" creo que, por lo menos, se ha debido invitar a "Els Comediants".

MODERADOR.–El tema de la selección de compañías fue transferido a los responsables españoles de la A.S.S.I.T.E.J., puesto que era obvio que quienes constituíamos estas mesas –un crítico, como moderador, y los creadores de los distintos espectáculos– no habíamos participado en ese trámite y no éramos los llamados a contestar a cualquier pregunta al respecto. Esto se aclaró en su momento y los directivos del Centro Español de la A.S.S.I.T.E.J. estuvieron a disposición de los congresistas. En cuanto al juicio de los espectáculos, todos los presentes tienen derecho a formular sus opiniones, sean cuales fueren. Ahora bien, sucede que si ciertas argumentaciones permiten llevar adelante el debate, hay juicios categóricos, profundamente personales, tajantes –barrabasadas, escándalos, bochornoso, etc.–, ante los que no cabe otra cosa que dejar constancia. En este sentido, creo que nuestros debates han tenido demasiadas veces una pasión moral, un tono pontificante, que los alejaba del análisis crítico, del respeto a la opinión ajena y del interés en escuchar a los demás. La intervención que acabamos de oir es un ejemplo, porque, contando con datos y observaciones que hubieran podido estimular la discusión, al estructurarse como una sentencia convierten al director en un acusado, y, además, sin defensa. No obstante –y sin entrar en una guerra de adjetivos irrazonados– ruego a Angel Gutiérrez que responda en aquellos puntos en que sea posible.

ANGEL GUTIERREZ.– Preferiría que, previamente, la persona que acaba de hablar intentara matizar y razonar sus argumentos concretos sobre el espectáculo. También quiero aclararle, porque nos ha mezclado, que yo no tengo nada que ver con el TEI.

ESPAÑA.– Me referiré específicamente al espectáculo de Strindberg que vimos ayer. Intentaré, de acuerdo con lo que ha dicho el moderador, dar razones técnicas. El espectáculo me pareció maniqueo. El teatro de niños debe ir en contra de cualquier tipo de catecismo, porque si no el niño resulta esclavizado por el adulto. En el teatro de adultos para niños –en el caso de las personas sensibles– lo único que cabe es cumplir el papel de animador. A mí me ha extrañado que aquí no estuviera el italiano Franco Pasatore y su grupo. Ese es el tipo de gente que está trabajando en el teatro infantil con verdadera intención. Volviendo al espectáculo de ayer y sometiéndolo a una crítica, diré que ya está bien de maniqueismos. Y que era maniqueo porque se barajaban los conceptos de los buenos y los malos, lo de aquí y lo de allá, y eso es mentira. Al niño sólo hay que animarle para que amplíe sus realidades; eso, claro, cuando no es un teatro hecho por niños y para los niños, porque entonces ya se encargan ellos, si se les respeta, de hacerlo. Me pregunto –en tanto que persona metida en el teatro infantil– como es posible que Ricardo Domenech y sus alumnos hagan un teatro infantil concebido como representación. En el teatro infantil la representación debe ser mínima o totalmente abolida; ha de ser una fiesta, que empiece a las nueve de la mañana y termine a las cinco de la tarde...

MODERADOR.– En sus palabras hay tres niveles de pronunciamientos. Uno

contiene las referencias a los problemas generales del teatro infantil español y a la selección de las compañías, cuestiones ambas, repito, ajenas al objeto de nuestras cuatro horas de debate. En un segundo nivel, de enorme importancia, y sin duda muy propio de las tareas de este Congreso, pero no de nuestras sesiones destinadas a criticar los trabajos presentados y dialogar con sus autores, estarían los juicios sobre el concepto mismo de teatro infantil, que deben ser discutidos dentro de una metodología y con una serie de precisiones científicas que no podemos soslayar ni sustituir con cuatro afirmaciones personales. Por ser importantes ambos planos, me ha parecido que debíamos dejar hablar al compañero, aunque nuestro debate sólo pueda recoger los pronunciamientos situados en el tercer nivel: los que se refieren específicamente al espectáculo "Viaje de Pedro el afortunado", de Strindberg, y respecto de los cuales vuelve a tener la palabra su director, Angel Gutiérrez.

ANGEL GUTIERREZ.– Ahora me ha confundido con Ricardo Domenech, el director de la Escuela. Yo soy Angel Gutiérrez, simple profesor. En cuanto a sus palabras, le diré que todo es muy discutible en la vida, y, en el arte, también. Pero lo que resulta para mí recusable es el tono con que hablamos de los niños y del teatro, de la creación y de las cosas más altas y más bellas. Cuando le he oído decir que, por ser español, iba a ser más cruel con el espectáculo español que con el americano, me he sorprendido. El término cruel tiene poco que ver con el diálogo. A partir de esa disposición a la crueldad me interesan escasamente los problemas que se planteen. Y si el señor que ha intervenido quiere hablar conmigo sobre los métodos de trabajo y sobre lo que es el teatro infantil y la sicología del niño, dialogaré con mucho gusto porque es un tema muy serio y la verdad es que yo se poco, y moriré sabiendo poco, de todo eso. Creo que él sabe mucho y sinceramente me gustaría que me explicase todo lo que sabe.

ESTADOS UNIDOS.– Dejando a un lado actitudes que no conducen a nada, quiero decir que, en mi opinión, lo que hemos visto ayer es un teatro hecho con verdad y con honradez.

ESPAÑA.– Yo tuve que marcharme en el entreacto. Y lo sentí. Pero, con grandes sacrificios me traje a seis niños de Las Palmas para que vieran las obras, y ellos fueron quienes me pidieron que nos marcháramos porque se aburrían. Yo ví cosas muy bonitas en el espectáculo, pero mi experiencia como director de teatro infantil me ha enseñado unos cuantos principios. Vivo en Canarias, donde hace un clima caluroso y estable, que a los turistas y peninsulares les gusta mucho. Sin embargo, los científicos nos dicen que, quizá debido a la monotonía del clima, la alergia asmática puede, con el curso de los años, ser grande. Quiero decir que yo no entiendo el teatro infantil como una manifestación politizada, encaminada a cualquier tipo de captación; creo que el teatro infantil debe hacerse para los niños, respetando su edad, e interesándoles de acuerdo con su edad. Tiempo tendrán de ser jóvenes, de ser adultos y de ser viejos...

ANGEL GUTIERREZ.– Como saben ustedes, profesionales del teatro infantil

y juvenil, el régimen de tiempo de un espectáculo, su ritmo y todos sus elementos expresivos, se pueden matizar después de varios ensayos generales, que nosotros no hemos tenido. No es una justificación, sino una información, que entraña la demanda a los organizadores del Congreso de que ofrezcan en el futuro mejores condiciones de trabajo. Pido disculpas a esos niños de Canarias.

LAURO OLMO.– Como autor de "Asamblea General" quiero hacer una rectificación a lo que ha dicho antes el compañero español. Y es que el TEI ha hecho regularmente teatro infantil en su sala de Magallanes. Así que su presencia en el programa del Congreso no era, como se nos ha querido decir, algo gratuito o injustificado.

ESTADOS UNIDOS.– Yo quiero hacer un elogio del excelente trabajo de los actores y de las actrices. Quizá, sin embargo, nos encontremos ante el problema de una obra que, siendo importante en la historia de la literatura dramática –en sí misma y por la personalidad del autor– resulte difícil de seguir por los niños. El montaje, en este sentido, no facilitó las cosas y cayó a veces en cierta lentitud o falta de ritmo. Me gustaron los bailes, que no aparecieron fragmentados, como una referencia al folklore, sino enteros y gozándose con su expresividad.

ANGEL GUTIERREZ.– Agradezco los elogios y tengan la seguridad de que me gustaría hablar con todos ustedes de estos temas sin agresividad y con buena fe.

EPILOGO AUTOCRITICO

MODERADOR.– Podríamos dedicar los últimos minutos a una autocrítica de los debates. Durante cuatro horas han tenido ustedes la ocasión de juzgar los espectáculos vistos el día anterior. De alguna manera, también ustedes han sido actores, todas las mañanas, interpretando el papel de jueces. Les propongo que abandonen ese papel y hagan la autocrítica de los debates.

ESPAÑA.– Que quede constancia de mi protesta por la desconsideración que se ha tenido con las marionetas.

MODERADOR.– Queda constancia.

ESTADOS UNIDOS.– Aprovecho este epílogo para lamentar que algunos congresistas hayan planteado los problemas específicos del teatro español en lugar de atender a los objetivos internacionales que perseguíamos. Todos tenemos problemas en nuestros respectivos países, que debemos resolver en el campo adecuado. Reunirnos en Madrid gentes de muchos lugares para ponernos a discutir lo que pasa en nuestras casas es, me parece, perder la oportunidad de discutir otras cosas, de aprender e intercambiar una serie de experiencias.

ESPAÑA.– Hace un par de días, un congresista costarricense dijo que para hacer teatro infantil teníamos que ser especialistas en teatro y pedagógos. Creo que en la mayor parte de las intervenciones de este debate no se han estudiado las "nuevas formas" que era lo que se trataba de aprender. Aquí cada

uno ha expuesto lo suyo sin entrar en el fondo de los distintos espectáculos que, buenos o malos, intentaban aportar algo. Por lo demás, ya dí mi opinión contraria a Los Títeres el primer día, entre otras cosas porque lleva varias temporadas sin trabajar; no entiendo por qué se ha contado con el TEI, que no es una compañía especializada en teatro para niños, y, menos aún, que se forme un nuevo grupo –como es el caso del montaje de Angel Gutiérrez– habiendo otros que ya existen. Quisiera, pues, dejar constancia de que no ha habido búsqueda de formas nuevas; corrientemente se ha hecho referencia a la aceptación de los espectáculos para los niños, cuando, en realidad, estos últimos habían sido tenidos muy poco en cuenta. Incluso se ha reiterado el deseo de no querer educar ni incidir sobre el niño, alegando que eso era esclavizarlo. Pero, señores, todo espectáculo educa o deseduca, y si una representación contiene violencia o fantasía irreal, sin pensar en el desarrollo del niño, no vale. Repetir, simplemente, si los espectáculos nos gustaban o no, a la vez que estos se limitaban a repetir una serie de fórmulas, es un fallo tanto de los directores como de los congresistas en el desarrollo del lema propuesto: la búsqueda de nuevas formas de expresión.

LAURO OLMO.– Creo que es necesario, para evitar la confusión que aquí se ha mantenido con demasiada frecuencia, deslindar dos campos, sin que el uno deba ser atacado en el nombre del otro. Creo que existe el campo de la creatividad infantil, generalmente escolar, y el hecho propiamente teatral, que toma en consideración la distinta edad de sus espectadores. Yo no sólo he hecho teatro infantil, sino que lo he hecho con un gran respeto hacia el niño, adecuando el lenguaje expresivo y promoviendo el diálogo entre el niño y el adulto a través de ese teatro. Es decir que, al margen de la creatividad dramática en las escuelas, el teatro es representación, que abarca, con distintos lenguajes, al ser humano en su totalidad, siempre respetándolo. Esto había sido perfectamente aclarado en una de las ponencias del Congreso, en la que se citaba la búsqueda de nuevas técnicas en el teatro infantil y juvenil como una aportación al curso general del teatro, sin que tengan que oponerse, como aquí se ha hecho, con suficiencia y ligereza, los juegos dramáticos que hacen los niños en las escuelas.

ESTADOS UNIDOS.– El teatro es un lenguaje específico, formado por un conjunto de elementos expresivos, y estos tienen, en efecto, un sentido y un valor que debe y puede ser analizado en relación con el niño, sin poner cada vez sobre la mesa el tema de "qué es un teatro infantil".

MODERADOR.– Permítanme que, como crítico, les haga, para acabar, una recomendación. Si en un futuro Congreso vuelven a reunirse para analizar los espectáculos, procuren establecer previamente un método, unas reglas, que les permita avanzar directamente hacia su objetivo. Creo que, por culpa de una serie de proyecciones totalmente personales, justificables quizá en el contexto general, pero nefastas para la riqueza de este debate, se han perdido ustedes en gran medida la posibilidad de analizar un puñado de espectáculos, considerando sus textos, sus imágenes, los problemas de la actuación para el público infantil, el traslado a este campo de los géneros del teatro adulto, sus supuestos socioculturales concretos, y una serie de temas que han sido generalmente

desplazados por juicios generales, sin duda interesantes y con valor de testimonio, pero, las más de las veces, agresivos, temperamentales, y opuestos al duro trabajo de criticar y aprender criticando. Gracias a todos ustedes por su paciencia conmigo y perdón por el papel de moderador.