

3er. SEMINARIO INTERNACIONAL EN EL CENTRO NACIONAL DE LA A.S.S.I.T.E.J. DE LA RDA

Entre el 9 y el 14 de noviembre de 1978, se celebró el Tercer Seminario Internacional en el Centro Nacional de la ASSITEJ de la República Democrática Alemana. Asistieron al mismo directores de teatro infantiles de 9 países.

PARTICIPANTES

Juan Pedro de Aguilar - Madrid / España
Andrej Awramow - Sofía / Bulgaria
György Bohak - Budapest / Hungría
Migadalia Fonseca - Habana / Cuba
Klaus Dieter Leubner - Dortmund / R.F.A.
Andrej Matasik - Trnawa / Czechoslovakia
Sergej Rosow - Moscú / URSS
Eddy Socorro - Matanzas / Cuba
Jan Verbist - Antwerpen / Bélgica
Horst Howemann - Berlín / RDA
Mirjana Erceg - Berlín / RDA
Christine Gülland - Halle / RDA
Klaus Gallert - Leipzig / RDA
Ursula Geyer-Hopfe - Dresden / RDA
Jürgen Raulin - Kageburg / RDA
Dr. Wolfgang Wöhlert - Berlín / RDA

Ilse Rodenberg, la Presidenta del centro receptor, dió la bienvenida a los participantes, indicando al mismo tiempo cual era la principal tarea de estos seminarios: tienen que servir para ayudar al desarrollo internacional del arte teatral para niños. Mientras que hay muchos temas y problemas que resultan similares a los distintos países, en el campo del teatro infantil ha surgido un movimiento muy importante. Es, por consiguiente, necesario que estos temas se discutan más detalladamente en los pequeños círculos de expertos. Sin embargo, puesto que en los grandes Congresos y Festivales, rara vez surge la oportunidad para poder hacerlo, sería necesario que hubiese más Centros Nacionales que organizaran semejantes seminarios para que, así, otros grupos profesionales de teatro infantil pudieran también discutir sus problemas específicos.

También dieron la bienvenida a los participantes los representantes de la sección teatral y de la Sección de la UNESCO del Ministerio de Cultura de la R.D.A., prometiéndoles la ayuda necesaria para poder seguir organizando en los años venideros estos seminarios para directores.

El tema de este seminario era el siguiente:

El desarrollo de la comprensión en los públicos juveniles, para un mejor acuerdo entre teatro y público, para el sistema especial de signo en el Arte Teatral.

Horst Hawemann, que de nuevo presidió el seminario, puntualizó que este tema no había sido inventado sino que nació como resultado del seminario que se había celebrado el año anterior, y había sido propuesto por los participantes. Como ya el mismo lo indicó, es muy difícil, decir sobre este tema algo que valga la pena, pero los directores que, por su mismo trabajo, crean unos signos, deben de intentar llegar a un acuerdo sobre ello. Nadie espera tomar parte en un coloquio científico. Para que el trabajo pudiera tener algo de práctico, los actores habían aceptado hacer, durante un día, unas demostraciones prácticas. Para facilitar un acercamiento al tema, para explicar más ampliamente lo que queremos decir con los términos "arreglo" y "signo", el Dr. Wöhlert pronunciaría una breve introducción, ya que, además de las dificultades terminológicas, suelen a menudo surgir otras dificultades a la hora de traducir los distintos términos a lenguas extranjeras.

El Dr. Wöhlert empezó por referirse a los acuerdos alcanzados entre los distintos teatros y sus públicos, para los que existen signos muy claros: la adquisición de entradas, la subida del telón etc. Una persona entra en escena. Por lo que lleva puesto, por su maquillaje, por su porte, el público reconoce en él los signos de un animal. Inmediatamente se llega a un acuerdo: se trata de un actor que, en este momento, representa a un animal, mientras que, al mismo tiempo, estos signos se convierten en parte de un sistema específico de signos de arte que, conectados a otros signos, se hacen ambiguos, como, por ejemplo, los símbolos artísticos. Ya que el saber si el actor verdaderamente pretende presentar a un animal o bien a un ser humano que, por la razón que sea actúa como un animal, es algo que no puede alcanzarse hasta ver y descifrar otros signos.

Esta ambigüedad del signo artístico es lo que asegura el valor del arte. Es de allí de donde surge el estímulo para que el público haga sus descubrimientos e intervenga en la actuación de los actores en el escenario, con sus pensamientos y emociones, participando de este modo en la obra. Por ello es por lo que la representación hay que organizarla teniendo en cuenta que al público hay que darle el tiempo necesario para que pueda llevar a cabo dichos descubrimientos. Esto resulta ser especialmente necesario en el caso de espectadores que no están muy acostumbrados al teatro, como pudieran serlo los niños.

Sin embargo, como, por regla general, los niños responden con enorme espontaneidad, es fácil reconocer enseguida cuales son los signos que han sido entendidos, cuales son los que han sido mal interpretados o los que no han llegado a ser comprendidos. Existen, además, otros signos que poseen unos efectos a largo plazo, y que sólo llegan a descifrarse después de mucho pensar y después de comentarlos con otros espectadores. Esto es normal y necesario, porque una obra de arte debe de ser espontánea y efectiva en la reflexión. Es, por consiguiente, necesario que, a través de unos contactos estrechos con su público, y ello también al margen de las representaciones, el teatro verifique constantemente si sus signos han sido comprendidos. Las experiencias recogidas de este modo pueden emplearse para las representaciones futuras, pero este proceso ya debe de empezar en las producciones destinadas a un público juvenil.

Hawemann volvió a hablar del acuerdo entre el público y el teatro que es voluntario. Nada más alcanzarse semejante acuerdo, este, se convierte en ley para el teatro, y no hay que disolverlo continuamente, tal y como, por pura irreflexión, se está haciendo demasiado a menudo. Sin embargo, se está prestando demasiada poca atención hasta a los signos más sencillos que forman parte del acuerdo básico de "teatro", como, por ejemplo, el apagar las luces, el levantar el telón etc. Se destrozan los principios y los finales de las escenas por un manejo inadecuado de las luces. Cuando se mueve el telón, esto significa que las cosas van a empezar. Pero ¡cuántas veces no se ha tratado más que de alguien que ha tropezado en él por descuido!. Hasta estos signos tan sencillos y fundamentales es necesario cuidarlos con atención, si es que pretendemos que, durante la representación, se comprendan nuestros otros signos.

En nuestra vida diaria, existen innumerables signos. Muchos de estos signos los empleamos en nuestras representaciones. ¿Pero cómo adquiere uno de estos signos su valor artístico? Para ello, es necesario que discutamos cómo se descubre y encuentra un signo artístico.

En este caso, los participantes presentaron una serie de ejemplos que no citamos ya que esto ocuparía mucho espacio, porque sería también necesario ofrecer el contenido de las obras. Esto Jan Verbist lo describió refiriéndose a un juego infantil. Una niña ha aprendido a dar la mano, cuando se encuentra con alguien. De pronto, se le ocurre: ¿Por qué es necesario que dé la mano y no el pie? Lo hace y así es como descubro un signo nuevo. Si esto ocurriese en el escenario y el público encontrase este signo un instante antes de que lo presentase la actriz, esto sería, con toda seguridad, como una prueba de su participación en un proceso creativo.

Klaus-Dieter Leubner describió el origen de un signo y el acuerdo concomitante, citando el principio del "running gang". Un payaso entra en escena con un taburete que solo tiene tres patas, lo que hace que al sentarse éste se desplome. Este hecho se repite por intervalos, pero dura cada vez menos tiempo, ya que el público ya sabe lo que va a ocurrir. Al final, basta solo con que el payaso mire el taburete para que el público suelte la cargada. El signo está ahí y el acuerdo funciona.

Hubo varios directores que describieron el trabajo de dirección como

una organización de signos, como la construcción de todo un sistema de signos. Con cada signo llega a establecerse un punto por medio del cual se estimula al espectador para que entre en asociación. Este signo Juan Pedro de Aguilar lo llamó el punto de la producción en el cual se crea el encuentro entre el actor y el público y que une a los partícipes de una forma particularmente estrecha. Hay que volver a examinar una y otra vez cómo responde el niño a los distintos signos emitidos por el actor. Hawemann describió cómo cada signo llega a suministrar una información sobre la actitud del director y del actor, ya que atrae la atención hacia el punto de una producción que ambos consideran de especial importancia. Los signos pueden ser una acción o cualquier otra cosa accidental; no solo aceleran la acción, sino que también la retrasan.

¿Cuánta imaginación requiere un signo para su producción y cuánta imaginación llega a liberar en el público? preguntó Hawemann. Después de todo al público se le pide que prescindiera de su propia imaginación. Que esta imaginación la tienen, ya lo sabemos. Tenemos que sugerirles, por consiguiente, por medio de los signos, que, por ahora, se deshagan de ella. Sin embargo, el actor también debe demostrar que es capaz de ocuparse y manipular la imaginación del público. Es, por ejemplo, un signo, si se acude al público para que participe en la acción. En este aspecto, el público puede adquirir tanta imaginación que hasta puede poner al teatro en una situación difícil.

Gülland citó el ejemplo de cómo la participación intensiva de los niños puede obligar a los actores a cambiar el curso de una acción, no permitiendo que una figura con la que se identificaban resultase más simple de espíritu que ellos mismos. No cesaban de dar al personaje unos consejos que el actor no podía ignorar y que acabaron, por consiguiente, en forzar unos cambios. En un teatro infantil siempre hay que encontrar tiempo para hacer correcciones.

Los niños más pequeños se apropian del mundo interpretando, y jugando. Están más interesados en cómo se hace y menos interesados en lo que se hace. Esto desaparece a la edad de 11 o 12 años y, por consiguiente, a estas edades nos encontramos con un mayor número de problemas. Por ejemplo, a la corona de un rey se la despacha con el siguiente comentario:

“No es más que hojalata” (Gallert). Responden a un signo por medio de otro signo. Esto lo debemos de apreciar. También nos hacen saber que reconocen el poco significado que tiene una corona en nuestros tiempos (Leubner). Cuando establecemos unos signos, también debemos de tener en cuenta qué se puede ver a través de un signo. Por lo menos han entendido que solo se trata de un espectáculo. En el caso de niños más pequeños, el empleo de signos resulta más sencillo, ya que estos signos se aceptan de un modo espontáneo. Los niños mayores, los controlan, los relacionan, los cuestionan y los desmenuzan, quizás para recomponerlos de nuevo. Así es como un signo creado para esta edad debe de poder desmenuzarse sin que con ello exista, para el teatro, un riesgo de que quede destruído (Hawemann). Los niños más pequeños tienen mayor capacidad que los mayores para descubrir los signos y percibirlos, ya que en este campo, la capacidad que poseen es algo que han adquirido a través de sus propios juegos (Aguilar).

También se mencionó la máscara, como un importante signo teatral. Mira Erceg describió como, en el teatro infantil, también puede emplearse una máscara para ciertas situaciones complicadas como puedan serlo el nacimiento o la muerte, haciendo que el niño se dé cuenta del carácter natural de dichos acontecimientos, sin tener que asustarlo. La máscara es, en muchos casos, un factor determinante de todo el estilo de una representación, como en el caso de la Comedia Dell’Arte.

Verbist: La máscara también la aceptan los niños pequeños mejor que los mayores. La historia de Androclus y el León, producida con máscaras para niños de edades comprendidas entre los 6 y 11 años, no tuvo dificultades de ningún tipo, mientras que una Comedia de Goldoni para niños de 11 a 15 años tuvo muy poca aceptación. Querían saber por qué habíamos empleado máscaras, y decían que debíamos haber explicado las cosas con anterioridad.

Leubner: A los niños más pequeños les interesan más los seres humanos, mientras que a los mayores les preocupan las medidas técnicas y los jóvenes se interesan más en sí mismos. De acuerdo con todo ello, hay que po-

der seleccionar los distintos signos y ordenarlos adecuadamente, ya que por sí solo, el signo no tiene ningún significado.

Aguilar: A un chico joven le interesa más el actor que el personaje al que representa.

Hawemann: Siempre elogiamos al grupo de edades más pequeñas porque estos niños siguen nuestras directrices, ya que el conocimiento que tienen del mundo es todavía limitado. Una vez que los niños alcanzan un período en el que ya empiezan a comprender el mundo, ansían demostrarnoslo, quieren que nos enteremos de lo que ellos ya saben, y esto nos incomoda. Cuando dejan de incomodarnos, quiere decir que ya han alcanzado la madurez.

Cuatro actores (una mujer y tres hombres) del "Theater der Freundschaft" se pusieron a nuestra disposición, al día siguiente para realizar unos ensayos prácticos. A estos actores, Hawemann, Rosow, Aguilar, Socorro, Leubner y Verbist les describieron unas situaciones cortas. Seguidamente pidieron a los actores que improvisaran y que, durante sus actuaciones intentasen encontrar unos signos. Las situaciones fueron ligeramente modificadas, surgieron y se desarrollaron nuevos signos y hasta nuevos géneros con nuevos signos.

Llenaríamos páginas enteras, si intentáramos describir las variadas posiciones de partida y, a partir de estas, todos los acontecimientos y signos que se iban desarrollando, de una forma comprensible para todos aquellos que no habían tomado parte en estos ensayos.

Seguidamente Aguilar llamó nuestra atención hacia un nuevo significado del signo: es decir el símbolo. Empleó un pedazo de tela colorada (para él el rojo significa un color simbólico): Agita el pedazo de tela; este se convierte en adversario contra el que lucha, luego en un animal contra el que se defiende; lo arrastra detrás de sí como si se tratara de un juguete; se estrangula con él; se lo envuelve alrededor de su cuerpo como si fuera un manto real; lo saca lentamente de debajo de la chaqueta de un compa-

ñero al que le ha pegado una mortal puñalada, con sangre brotándole. Esto nos llevó directamente a plantearnos la siguiente cuestión: ¿Hasta qué punto los símbolos son ya comprendidos por los niños? ¿No hace falta acaso que queden, desde un principio, perfectamente definidos en una obra?

Citando unas obras de Aron Tamási que empleó muchos símbolos folklóricos, György Bohak nos informó que, en Hungría, al símbolo se le considera como un elemento escénico muy importante. Por ello las obras de Aron alcanzan una profundidad filosófica que hace que resulten tan interesantes para niños como para mayores. Estos símbolos empleados sirven para comunicar importantes doctrinas sociales y éticas. Pueden encontrarse en la escenografía, en la música, en los métodos de interpretación y en los temas de las obras seleccionadas.

También es importante que los símbolos se empleen de un modo teatral y que no se saquen simplemente de la realidad. Hawemann describió como un actor, en un cuento de hadas, descubrió su puño alzado, abriendo y cerrando los dedos de la mano, pero como también descubrió que con ello había ganado un instrumento que podía emplear una y otra vez, de formas distintas, para con los amigos así como contra los enemigos. Había nacido, así, un símbolo. Sin embargo, al mismo tiempo, la forma en que había hecho este descubrimiento había revelado también la sencillez del personaje.

Sergej Rosow explicó, a continuación, como un símbolo podía emplearse de dos maneras. Si ya es bien conocido, hay que actuar a diario, como ya lo describió Hawemann por medio del puño alzado. Por otra parte, existen detalles, como pueda ser el gesto de un actor, que pueden convertirse para el público —en el curso de una representación— en un símbolo, si es que se repiten en otro lugar: En una producción Moscovita, en el momento del arresto, a Otelo se le encadena; el gesto lo repite, pero esta vez sin cadenas, cuando se entera de la traición de Desdémona, de forma que el gesto se convierte en el símbolo de la falta de libertad del hombre.

Después de estos ejemplos tan llenos de lucidez, Leubner formuló la

idea del símbolo como una elevación poética hacia unos niveles superiores y hacia una mayor densidad estética deducidos de la realidad y de unas experiencias estéticas. Porque a los niños hay que, primero, aclararles las cosas, es necesario hacer que el proceso que los conduce hacia el origen del símbolo, resulte para ello teatralmente comprensible. Solo entonces llega a comprender el valor que posee y el significado que tiene, como, por ejemplo, el color rojo. Así es como desaparece la rigidez de los símbolos lo que resulta también muy interesante para los adultos.

Aguilar admitió que su conocimiento de signos y símbolos habían aumentado considerablemente, pero que aún no sabía de donde procedía el poder de los símbolos. Sin embargo, estas discusiones representan un estímulo muy importante para continuar discutiendo este problema de cara al futuro.

Andrej Matasik presentó un largo y exhaustivo informe sobre el trabajo realizado por su compañía de teatro, los esfuerzos realizados por su conjunto juvenil, con el fin de lograr, sin didáctica aparente, un mayor acercamiento a la infancia y la juventud, pero presentando al mismo tiempo los problemas de hoy día dentro de las antiguas historias. Así es como se emplearon las aventuras de Tom Sawyer para presentar a los niños de mediana edad el proceso del cambio que surge entre el compañerismo y el amor entre Tom y Becky. Por medio de unas diapositivas también presentó una adaptación del "Libro de la Jungla" de Kipling, en la que participaron actores profesionales y niños, una producción que florece sobre todo con la acción escénica de los actores, dándole al público, por medio de innumerables signos, muchas posibilidades de poder descifrarlos de acuerdo con el grado de comprensión alcanzado.

Al solicitar que se propusiesen unos temas para el próximo seminario, atrajeron el interés de los participantes dos distintos grupos de argumentos (sin que, por medio de una formulación más precisa, resultase posible delimitarlos): Formas especiales de efecto teatral relacionadas con los grupos infantiles de distintas edades; representación de nuestro público, es decir

los niños, por actores profesionales adultos. Se acordó que siguieran, por supuesto, los trabajos prácticos a cargo de actores profesionales, dentro del programa del Seminario.

En nombre de todos los participantes, habló Klaus-Dieter Leubner, expresando al Centro anfitrión de la R.D.A. y a su Presidenta, Ilse Rodenberg, su más sincera gratitud por la excelente hospitalidad recibida y las oportunidades que todos han tenido para intercambiar opiniones. Eddy Socorro dio también las gracias indicando la gran ventaja que ofrecía el seminario, sobre todo a todos aquellos países que no poseían todavía una experiencia tan amplia en el teatro infantil. Informó que, en Cuba, se había fundado ahora la primera escuela para miembros del teatro infantil. Juan Pedro de Aguilar admitió que le impresionó mucho el poder conocer a tantos directores de distintos países, pero sobre todo el hecho de que, en los países socialistas, existieran tantos teatros y tantos actores dedicados a los niños.

Se pidió que todos los participantes comunicaran a sus respectivos países y compañías las experiencias que habrían adquirido durante el seminario, para que la mayor cantidad posible de teatros infantiles pudieran beneficiarse de ellas. Se solicitó también que, siempre que resultara posible, se enviaran al Centro Nacional de la ASSITEJ de la R.D.A., sugerencias concretas relacionadas con el tema del próximo seminario, porque siempre se discutirían los problemas considerados por los directores como los más importantes.

