

LAS COMEDIAS INFANTILES

Ante todo es preciso que explique por qué he decidido discurrir acerca de las “comedias” infantiles, mejor que sobre “literatura teatral para niños”. A primera vista no hay diferencia ninguna entre los dos conceptos. Sin embargo, el primero se refiere de una manera más especial y concreta al tema sobre el que quiero hablar, sobre todo a la obra limitada a su realización escénica, su llamada e impacto sobre el público, y su dependencia y subordinación al criterio teatral. El segundo concepto “literatura teatral” implica o supone un texto y si se analiza está aún más sujeto a un criterio literario. Además, este término es más bien vago y carece de precisión ya que no es claro a qué literatura se refiere: teatro, televisión o radio (afortunadamente el cine ha adquirido un término que le pertenece en exclusiva: el guión del film).

I

La representación teatral es una comedia basada en reglas especiales con las que el público, se supone, es familiar, las aprueba y las prevé de antemano. De otra manera las incomprendiones entre la escena y el público son posibles.

La vida que se representa en el escenario es justo un reflejo de la vida auténtica que *pasa* de verdad (para Shakespeare es “un espejo de la vida”); es la vida real filtrada a través de las inteligencias creadoras de los autores, directores y actores. Aun siendo ficticia la vida del escenario puede tener influencia y un significativo impacto. Porque los sentidos del público están completamente abiertos a la magia de las imágenes y de los sonidos y porque el público sucumbre tan fácilmente a esa magia, rindiéndole corazones e inteligencias es por lo que la obra debe estar constituida sobre bases de “buena fe”. Nada es más fácil que trastornar la vulnerabilidad de un público. Es muy extenso el campo de cosas que una comedia puede realizar en su auditorio. Puede excitar sus sentimientos todo lo largo de una completa escala de emociones (desde la tristeza hasta la risa, desde el miedo hasta la alegría); puede poner de manifiesto algunas verdades o puntos que hasta el momento habían pasado desapercibidos; puede sencillamente entretener o desconrazonar; puede levantar sospechas o provocar entusiastas acercamientos; puede ser un desafío para el público, ya ridicularizándoles, ya haciéndoles verse a

sí mismos cómicos o un poco grotescos; puede llenarlos de optimismo o empujarlos hacia el pesimismo.

Todo esto y más puede aplicarse al público infantil, que es todavía más abierto, más receptivo, más inocente, más fácil a abandonarse a la desilusión que la obra puede producirle, equivocando su real alcance e identificándolo completamente con al vida real y ellos mismos con cuanto en escena sucede. Con su natural curiosidad, el niño absorbe completamente cuanto ve y oye, sin ser capaz de analizar y hacer una crítica suficiente. Como está pasando por un rápido proceso de desarrollo es mucho más influenciado por el espectáculo y por esto es muy grande la responsabilidad de los que lo crean.

II

Parémonos un momento en ese vital problema del público, particularmente el del público infantil. ¿Es realmente el público una especie de entidad uniforme, como aparece si se le mira en conjunto? Es cierto que una representación teatral es una experiencia colectiva y que la respuesta del grupo a ella influye sobre la respuesta individual. Pero, al mismo tiempo cada individuo del grupo conserva su propia individualidad, su nivel de razonamiento, su propia sensibilidad. Por eso no puede haber un denominador común. No es como una masa amorfa, una suma de individualidades; está compuesta de individualidades que empiezan a mezclarse (arrastradas conjuntamente) hasta un cierto punto, pero una parte de cada una de ellas permanece independiente. También hay que tener en cuenta, la variedad de un mismo público, las diferencias entre los diferentes tipos de público pueden ser grandí-

simas, dependiendo de varios factores tales como estructuras sociales, locales, etc.

Es bajo estos aspectos que el público infantil debe ser estudiado. Ellos son solo un grupo en el interior del público en general, pero un grupo igualmente diverso, y además, subdividido en varios sub-grupos según la edad.

En vista de esta gran diversidad del público, es de especial interés para un autor saber a cual de estos sectores se dirigirá su obra. Con frecuencia es con un propósito determinado en su cabeza que el autor escribe y debe adaptarlo a las posibilidades de "su" público. Los autores de comedias para niños solo pueden ser discutidos bajo este aspecto. Porque sería absurdo criticar a alguien justo porque ha permanecido dependiente de una sola sección del público (a veces hemos oído a gente decir con una punzante ironía que fulano de tal se ha quedado en autor para niños "nada más que eso") porque también ahí la verdadera función del arte puede ser practicada.

Por supuesto, podemos decir extremando la idea, que el verdadero arte no reconocer límites, lo cual es completamente cierto. No repudia nuestro argumento acerca de la existencia de esos límites, significa únicamente que las obras de arte pueden ir más allá de ellos. Pongamos por ejemplo a Shakespeare. Sus obras no se han visto afectadas por las barreras del tiempo (más o menos han estado siempre en el repertorio durante cuatrocientos años) ni las geográficas (se representan en el Japón y han encontrado en ellas inspiración para un film), ni los distintos sistemas políticos (sus obras se dan lo mismo en los países del Este que en los del Oeste); sus obras están tan estratificadas que pueden ser

puestas en escena prácticamente a todos los niveles (Hamlet, por ejemplo; desde el de obra criminal al de obra filosófica); algunas de sus obras pueden ser entendidas perfectamente por niños (¿No es Romeo y Julieta una comedia infantil? ¿No es una magnífica apoteosis del amor juvenil, no son varios de los personajes, adolescentes? ¿No podría su amarga comedia "Measure for measure" (Medida por medida) ser representada como un cuento de hadas con la lucha primitiva entre el bien y el mal aunque en realidad es la trágica lucha entre el hombre y la autoridad?).

Tomemos también otro ejemplo viendo como una clásica comedia infantil puede ir más allá de sus naturales fronteras y alcanzar un sentido universal. "El pájaro azul" de Maeterlineck es no solo una comedia para niños, sino que al mismo tiempo es una obra para adultos en la que encuentran y reconocen su perenne persecución de lo imposible.

Tenemos que aceptar el argumento de que hay obras para niños de 7 a 77 años, lo mismo que las hay para de 7 a 14 y que muchas obras de adultos pueden ser entendidas por niños, así como muchas obras para niños distraen y divierten a los adultos. No obstante cuando hablamos sobre obras de teatro para niños, nos referimos principalmente a las que han sido completamente o en gran parte, pensadas para niños.

Como hemos dicho, el público infantil es también heterogéneo. Tenemos el grupo de los niños de pre-escolar, con sus necesidades propias, el grupo de los de enseñanza primaria, y el grupo de los adolescentes. Y así una representación de teatro para los del primer grupo es en primer lugar un libro de imágenes en escena (de ahí su dependencia del

teatro de marionetas); el segundo grupo con una imaginación desmedida, está a punto para asistir a todo lo maravilloso, cuentos de hadas, etc. y el tercer grupo está en cambio inclinado a temas más "serios", vueltos como están ya hacia el mundo real del que desean obtener la mayor información posible. También cabe una clasificación según el sexo: los chicos están más inclinados a todo lo que lleva en sí aventuras, desafíos, viajes y exploraciones, mientras las niñas van más en busca de mundos poéticos que convienen mejor a su sensibilidad.

No es necesario decir que esta clasificación no debe ser tomada como definitiva. Su único fin es poner de relieve las posibilidades que debe tener en cuenta un escritor de obras infantiles. La existencia de un público tan diverso supone también una enorme posibilidad de temas y de géneros.

Con su excesiva curiosidad, los niños están intensamente interesados en cuanto les rodea, les gusta muchísimo desentrañar un problema y hacen infinitas preguntas para recibir respuesta sobre todo aquello que no entienden. No sería leal privarles de cualquier respuesta que soliciten. Por eso es por lo que no debe haber cosa "tabú" si los chicos están interesados en ellos; cada material merece un determinado tratamiento artístico (el problema está en "como" presentarlo y eso depende completamente de la habilidad e ingenio del autor). Los chicos son rápidos en descubrir las imperfecciones del mundo en que viven, sensibles a la injusticia, y capaces de defender la víctima contra su verdugo. Van a enterarse de que existe la guerra y la muerte; temerán por ellos mismos y querrán buscar cobijo y equilibrio; también encontrarán muchos valores humanos, como el amor paternal, la amistad, la alegría de

jugar, la belleza de la naturaleza, las satisfacciones del trabajo y la creatividad.

Es todo esto y muchas otras cosas que una obra de teatro puede traer consigo. El elemento básico está en que un autor sea capaz de despertar una actitud positiva ante la vida, animar a los niños, ayudarles enseñándoles a emplear los caminos rectos y los recursos del arte. Una actitud trágica ante la vida no debe ser una característica de las obras infantiles (la tragedia como tal no debe existir para los niños). Esto no quiere decir que la vida debe ser idealizada sobre la escena. Presentar una esterilizada imagen de la vida a los niños es despojarlos de la inmunidad ante las condiciones extraordinariamente contaminantes de la vida, tal cual es en realidad.

III

¿Cuál es el lugar que ocupa el escritor en una obra de teatro? Puede decirse que es el principal. En términos de significación este primer lugar puede ser discutible, pero no le puede ser en cambio en términos de orden. Es siempre el escritor que hace el primer "movimiento", la puesta en marcha de una obra, y son los otros los que la aceptarán: directores, actores, público. Es el texto de la obra, como regla, que determina el éxito del espectáculo. Una obra dramática, puede ser la base a tan solo el motivo para una representación, pero será siempre el punto de partida. Al principio es solamente el texto lo que está listo, mientras que todo lo demás, como el poner juntos los restantes elementos, está todavía por venir. Una obra dramática puede y debe ser "rellenada" en parte por el director y los actores, pero es siempre la obra en sí misma en la que encuentran el impulso inicial para su

labor. Un texto en sí mismo, aunque sea capaz de sobrevivir por su propia cuenta como una parte de la herencia literaria, fue primeramente pensado para representarse públicamente. Consecuentemente debe ser considerado como material de escena, un pre-texto para una representación. Esto es por lo que un escritor de teatro debe estar familiarizado con el escenario porque es a través de él que su labor será presentada.

El problema con que el autor se encara es, a diferencia de directores y actores, o está en el hecho de que no hay nadie antes de él. ¿Qué es pues lo que le hace ponerse en movimiento? ¿Reside en una especie de mundo aparte? ¿Qué camino debe dejar atrás antes de poder ofrecer su labor al teatro para un posterior "tratamiento"?

De la enorme cantidad de material válido y utilizable en realidad y en imaginación deberá seleccionar la fracción que según él cree es interesante en potencia. Dar a ese material una forma y un sentido presupone algunos conocimientos de las leyes básicas que gobiernan el arte dramático. El arte dramático se asienta en una clara y sólida estructura y es esencial conocer sus principios técnicos. La regla de la arquitectura se aplica también aquí: un dibujo defectuoso podría provocar un derrumbamiento.

Las leyes que deben ser familiares a un escritor y estar pendiente de ellas durante todo el proceso de la creación son: las leyes dramáticas, las leyes escénicas y, porque no decirlo también, las leyes del público.

Un artista podría hacer su obra, así como así, solo para él, llevado únicamente por una fuerza interior que se viera obligado a seguir. Pero el hecho es

que, sólo a través de su comunicación con el público, espectadores, oyentes, lectores, que su obra alcanzará vida. Más que ninguna otra empresa, una comedia depende de su público y su valor puede ser apreciado únicamente cuando ha sido representada delante del público. Será aceptada o rechazada por el público, el cual será el principal agente de su futura suerte. Es interesante notar que en la historia del arte dramático no hay ejemplo de un escritor de obras de teatro que haya empezado a ser famoso en años posteriores, si sus obras no habían sido puestas en escena, mientras vivía y trabajaba. Una comedia toma vida del tiempo presente. está dirigida a un público moderno, aunque ello no quiere decir que es necesariamente efímera e incapaz de irradiar posteriormente a través de varias centurias.

El mensaje que un actor de teatro debe dirigir, el mismo, a su público, no puede prevenir todos los errores o equivocaciones que se derivan de la naturaleza compleja del arte. Si el teatro infantil puede ser educador para los niños, es que se le supone ser una especie de extensión de la escuela? ¿El escritor de teatro infantil, es como un maestro de escuela? ¿cómo un pedagogo?. Si no es así, ¿necesita asistencia pedagógica? (es ese el caso en varios teatros infantiles, que tienen un pedagogo en la plantilla del personal. El teatro infantil "Friendship" de Berlín Este publica un programa impreso por pedagogos explicando como debe ser interpretada una obra de teatro para niños).

Sea lo que fuere cuanto la escuela y el teatro tienen en común, ellos deben ser claramente distinguidos uno de otra. La escuela está basada en la realidad, el teatro en la ficción; la escuela es ciencia, el teatro juego. El hecho de que podamos

encontrar la ciencia divertida y el juego instructivo es una cosa distinta. Lo que sucede es que el teatro puede ayudar a la escuela, pero no como su servidor.

Por ello es por lo que hay que dejar al mismo autor que encuentre un lenguaje común con su público. Esto, en retorno implica que además de ser un poeta debe ser también un pedagogo y un psicólogo, todo en una sola persona. Cualquier intento de separar esas funciones sería contrario a la verdadera naturaleza del arte.

¿Cuáles son las relaciones entre el autor y la sociedad y para ver el otro lado del problema, qué es lo que la sociedad espera de él? No debe haber incomprensión entre las condiciones que involucran el verdadero artista a su trabajo y las relaciones humanas basadas en la justicia social. En cualquier sociedad un autor encontrará inspiración y sus ataques críticos a dicha sociedad deben ir dirigidos a mejorarla y a influenciar la juventud para que se convierta en sus leales y útiles miembros. Por los principios humanísticos del arte, por la sociedad que está basada en los mismos principios. La incomprensión llega cuando un problema se coloca entre ellos, ya en el artista mismo (si abusa de su arte, aunque ello es dudoso en los casos en que está haciendo verdadero arte) ya en la sociedad (si el arte no corresponde a sus propios modelos o patrones).

IV

Si aceptamos que el arte dramático es un juego basado en ciertas reglas, debemos volver la vista atrás y ver en qué sentido son específicas para el teatro infantil.

El drama es un arte altamente parco, limitado como está en sus términos de

espacio y tiempo. En el proceso de creación el escritor emplea solo lo que es esencial y conduce a un máximo efecto. Este proceso de cuidadosa selección es igualmente aplicado a los personajes, al argumento y al diálogo.

Aunque sería un poco traído por los pelos arguir que lo dicho anteriormente debe ser entendido como leyes inviolables del arte dramático, cuando lo que la experiencia nos dice es que: un argumento interesante es lo que primero atrae a los niños; los personajes deben ser también fácilmente reconocibles en lo que la caracterización misma esta concierne, aunque quizá será más apropiado hablar aquí de tipos más que de personajes individuales; la acción debe ser viva y animada, llevada con sencillez, continuamente ganando en impulso; es aconsejable dar la posibilidad al público de prever algo de lo que va a suceder, ello mantiene su interés despierto; lo que suceda sobre el escenario debe ser interesante, de otra forma el contacto con el público no se establece; cada cosa debe ser clara, íntegra y sincera: los personajes, la historia, el diálogo —solo eso hace una representación “comunicativa”—; una obra para niños no debe ser demasiado largo —dos horas de duración es un máximo a no sobrepasar—; una obra de teatro para niños debiera ser: una escuela de lenguaje, capaz de hacer uso de toda la potencialidad expresiva; es difícil imaginarse una obra de teatro para niños sin poesía, por ello es más apropiado referirse a un autor infantil como a un poeta dramático infantil; una comedia infantil debe tener ingenio, agudeza y encanto, ser vapaz de levantar emociones, despertar la imaginación, provocar ideas; se necesita un lugar espacioso para la representación de la obra, para la música, movimiento, imágenes (decir que una obra infantil es o debe ser lo más pare-

cido al “teatro total”, como una síntesis de todas las artes, no debiera ser ninguna exageración).

Hay una gran cantidad de cosas que pueden ser usadas como tema para una comedia infantil. El autor puede hablar del mundo de los niños o de los adultos, o de un choque entre ambos; puede permanecer en el mundo de la realidad o refugiarse en el de la imaginación, en la rutina diaria o en el lado heroico de la vida; su comedia puede ser una ojeada hacia el futuro o una mirada hacia atrás, una invitación a la aventura o a la diversión.

La gran variedad de temas en potencia dan un número muy variado de géneros. Una comedia infantil no es únicamente un cuento de hadas, como arguyen varios. Casi todos los tipos existentes de comedia pueden encontrar su sitio en el teatro infantil.

V

En el instante en que un autor de teatro infantil comienza a escribir su obra, debe saber a quien va destinada: los teatros profesionales infantiles (su número es pequeño en Yugoslavia), teatro en escuelas o grupos de chicos aficionados. Hay un mundo de diferencia entre las obras que los niños son capaces de representar y aquellas que son capaces de ver. Por esta razón el autor debe saber quiénes serán los que van a representar su obra. Si serán niños, él deberá adaptar su texto a sus posibilidades. Es esencial que los niños representen ellos mismos o que se disfracen simulando animales en los que se personifique un rasgo humano característico. Pero no deben asumir un papel de adultos, solo pueden representar adultos cuando juegan, por ej. cuando una niña

juega a ser la madre, el niño un doctor, y un muñeco hace las veces de una hija enferma. Igualmente las facilidades técnicas de los teatros en las escuelas son muy limitadas, y es por eso que una comedia no debe exigir demasiadas cosas. De aquí que la práctica de trasladar sencillamente el repertorio de un teatro profesional infantil a un grupo de niños aficionados o a un teatro de escuela no tenga mucho sentido.

Por otro lado los teatros profesionales infantiles tienen también sus propios problemas. ¿Como presentar un personaje infantil, especialmente a niños entre 8 y 10 años? Es posible presentar un niño "verdadero" en la escena. No obstante, aún si un niño hace todo lo que puede para expresar lo que se le pide, comparado con un actor profesional permanece un aficionado un diletante, lo cual es fácilmente comprensible: participar en una obra de teatro es como un juego para el niño, un ocasional "tiempo-ocioso" entretenido (abordándolo por otro lado, en realidad no es capaz, ni incapaz, pero será bueno por decirlo así). Para un actor profesional, sin embargo, actuar es un trabajo de todos los días, es "su pan y su mantequilla". De todas maneras una solución a este problema, en parte, es buscar actores con ciertas cualidades físicas y hace que ellos hagan el papel de niños.

Sabedores de estas dificultades, muchos autores que escriben para teatros profesionales evitan virtualmente introducir personajes infantiles en sus comedias. Y realmente varias investigaciones nos ha convencido de que los personajes infantiles están en minoría en los teatros profesionales, que están gradualmente desapareciendo. Esto, es un hecho alarmante, a mayor abundamiento porque a los niños les gusta ver a sus contemporá-

neos sobre la escena, ellos realmente se identifican con ellos, les siguen con gran interés, se sienten concernidos en ellos y les dan todo su apoyo.

VI

Las obras de teatro están muy cerca de los niños también, porque son muy parecidas a sus juegos de todos los días. ¿No resulta verdad decir que jugar a indios y cowboys implica los principios básicos de dirección y dramaturgia en general? Ahí tenemos también variados personajes (jefes, indios, sheriff, cowboys), la acción está basada en un conflicto, hay escenificación, diálogo, desenlace. Nosotros pensamos que un autor no puede equivocarse si recuerda esto.

Un autor de teatro infantil debe tener un especial sentido para saber qué es lo que permanece esencial en el mundo infantil (para usar una frase de Cocteau: "Un poeta es el que sabe como permanecer niño"). Si esta condición se cumple no habrá incomprendiones entre él y su público. Los brumosos recuerdos de la infancia agitados en el cuarto de trastos, de los recuerdos, son a menudo más interesantes para los que lo hacen, que para aquellos para quienes debe significar algo. Una obra de teatro se supone que debe tener un vigoroso, resonante efecto, debe estar dirigida a un público "contemporáneo" y estimular emocional e intelectualmente.

Se nos presenta generalmente al niño como una especie de entidad inmutable. Ello está basado probablemente en la creencia de que la infancia era y será un corto y transitorio momento en el camino de la madurez. Pero lo que es a menudo pasado por alto es el que la infancia es una evolución en sí misma,

que un chico ayer y un chico hoy no son ya el mismo.

Es un deber del arte seguir ese desarrollo del niño. Los poetas infantiles parece haber hecho grandes progresos a este respecto. Pero el teatro infantil tiene también que mejorar. Las ingenuas “comedias históricas para niños” de principios de siglo, o “los románticos cuentos de hadas” han sido olvidados ya. También hoy, cuando escribimos una obra no debemos asombrarnos si los niños de mañana nos encuentran ridículos.

Todo esto que acabo de decir, lo ha sido para poder hacer algunas preguntas que quiero poner como conclusión sin intentar contestar a ellas en tan breve espacio: ¿Hacia donde se dirige el desarrollo del teatro infantil? ¿Debe seguir el camino del teatro de adultos y hay alguna analogía que lo implique en ello? ¿Las investigaciones que se hacen para el “gran” escenario (teatro de adultos), pueden ser aplicadas al “pequeño escenario” (teatro infantil)? ¿O este último debe seguir un camino independiente? Y por fin, ¿cuál sería el sentido de un “teatro infantil de vanguardia”?

