2.ª PONENCIA

OBJETIVOS DEL TEATRO-ESPECTACULO

(Vertiente juvenil)

Por el
Ilmo. Sr. D. César Oliva

2.ª PONENCIA

OBJETIVOS DEL TEATRO-ESPECTACULO
(Vertiente juvenil)

Por **CESAR OLIVA**

I. *Una aclaración terminológica inicial: teatro-espectáculo y texto escénico. Diferencias en los objetivos del arte teatral y en los de la literatura.*

Hoy día es común la doble denominación de teatro en cuanto *espectáculo* y teatro en cuanto *literatura.* La influencia del arte escénico en la vida actual hace que sean muchos quienes piensen, a estas alturas, en el espectáculo que se ofrece desde un escenario cuando se maneja, a secas, la palabra teatro. Con todo, tampoco es corto el número de quienes siguen ligando la idea de teatro a la de obra literaria dialogada y con características bien definidas. Por eso, al empezar a hablar de un tema tan abstracto cual es el de los objetivos del teatro-espectáculo resulta imprescindible hacer una *aclaración* que relacione, según opinión de la ponencia, el término teatro-espectáculo al teatro propiamente dicho o, lo que otros dicen, *texto escénico,* denominación justa todavía algo confusa (1). El texto escénico, pues, es lo que va a ser –y será– el espectáculo que vea el público, mientras que la obra literaria puede seguir siendo el libreto o, más claro, el *texto escrito.* El tema, que no necesita mayor aclaración, es más importante por el fundamento de nuestros objetivos que por él mismo, ya que cualquier persona relacionada con el teatro quiere decir, al expresarse sobre este punto, las mismas cosas, aunque, a veces, sean con distintos términos.

Ya de entrada, para nosotros va a ser definitivo que hablemos aquí, y siempre, de textos escénicos, por cuanto los objetivos del teatro a estudiar se fijarán en una consideración práctica del arte dramático. Lo que significa que si el enfoque del Congreso fuera dado por especialistas en literatura, los objetivos que perseguiría el aspecto del teatro que tratamos variarían en un cien por cien. Los objetivos que llevan al hombre de teatro –autor, director, productor, miembro de un grupo– a realizar una puesta en escena son muy diferentes a los del autor que traslade al papel sus ideas literarias. Y no se trata de sublimar una postura en detrimento de la otra, sino de marcar su diferencia, de señalar que estamos ante dos formas distintas de un mismo término, que necesitarían otras tantas maneras de exposición y, en definitiva, que ofrecen dos series de objetivos.

Inmersos en un momento en donde el teórico precisa del manejo de una terminología necesaria para cualquier clase de expresión, en el arte dramático también se estudia la puesta al día de lo que serían una gramática teatral. En los últimos años, el cine está elaborando la suya, de manera que haya perfecta

relación entre el sistema de signos que conforma su materia, sistema diferente al habitual con que comúnmente intercambiamos ideas: las palabras. El hombre no sólo comunica así, también lo hace con signos mímicos. Con ellos, tanto el cine como el teatro, confeccionan sus lenguajes. La imagen expresa una mínima *unidad léxica que equivaldría a la palabra en el lenguaje coloquial, tanto en el* cinematógrafo como en el texto escénico. De ahí que exista un marcado paralelismo entre estos dos medios de comunicación. Con esta diferenciación, a nivel de lenguaje, hemos visto cómo el hombre o se expresa por signos lingüísticos o lo hace por signos mímicos. Y es esta diferencia la que aleja los objetivos del arte teatral y los de la literatura teatral, ya que parten de unos elementos absolutamente distintos: imágenes y palabras. Al llegar a este punto, advertimos claramente las dificultades que entraña moverse en un terreno tan desconocido, y la enorme necesidad de bucear con mayor profundidad en el mundo de las imágenes. No estamos más que en el principio, y ya sale un objetivo del teatro-espectáculo –para nosotros fundamental en esta tesis–, que *marca la absoluta conveniencia de investigar en las imágenes, o, por mejor decir,* en el lenguaje teatral. He aquí un fin desusado, pero al que los nuevos caminos de la escena parecen conducirnos irremisiblemente. Quede, pues, claro y desde un principio que pensamos, por una parte, en los objetivos de la literatura –de índole meramente estética–, y por otra parte, en los del texto escénico, o, como llamamos en la ponencia, teatro-espectáculo, los cuales pasamos enseguida a tratar.

En resumidas cuentas, estamos intentando decir con otras palabras que para poder recuperar el auténtico sentido del teatro, su verdadero objeto, habría que romper con el tradicional tipo de discurso teatral, incapaz de dar una idea determinada del hecho global que supone la representación. La idea de objeto *teatral, en cuanto investigación a nivel de lenguaje, se contrapone a la de* discurso teatral, como estamos diciendo. Este, por no lograr plasmar esa idea de la representación, debe evolucionar si perseguimos un nuevo objetivo para el teatro. Esto se lograría a través de varios caminos, entre los cuales destacaríamos el devolver al texto escénico su sentido genuino y eficaz, que haga de lo tangible del discurso mero punto de arranque para que se intuya lo que será el efecto de la representación. A este sentido de *efecto* es a lo que Brecht llama lo inalterable de una obra por todos los tiempos.

II. *La validez de las propuestas del III Congreso Nacional de la AETIJ. Las buenas ideas de Tenerife y sus resultados prácticos. Dificultad de hablar de los objetivos en un teatro juvenil quimérico. Los objetivos, en el terreno de la teoría, diferencia esencial entre teatro juvenil y teatro de adultos.*

Para hablar ya no sólo de los objetivos del teatro-espectáculo, sino de ese mismo teatro-espectáculo es necesario contar con una serie de experiencias que

hagan posible su consideración y estudio. Pero si escasea el teatro infantil en nuestro medio, mucho más lo hace el juvenil, cuyo estado de raquitismo bien se pudo medir en el III Congreso de la AETIJ, Tenerife, 1971, desesperado esfuerzo para potenciar algo que es casi pura abstracción. En Tenerife, como en cualquier congreso se dijeron cosas muy interesantes, aunque la vertiente juvenil se nos dibujara como algo poco accesible, importante, pero del que poco se sabía, y, por tanto, menos se podía analizar para una mejor estructuración. Si los allí asistentes habíamos sido testigos de alguna experiencia en el teatro infantil, difícilmente la habíamos prolongado en el juvenil, incluso los modelos presentados en el congreso se hicieron dentro de un ambiente de franca ambigüedad sobre lo que sirve o no como teatro juvenil. Había una especie de humildad respecto del término que cristalizó en un complejo de incapacidad de resolución de los problemas que este importante aspecto del teatro tiene planteados. También esta ponencia participa no poco de este complejo, así como los ponentes y miembros de las mesas de aquel III Congreso, ya que de las cuatro series de conclusiones, tres hablaron de la urgente creación de una Comisión de Estudios, promovida por AETIJ, llamada también *gabinete de estudios.* Ignoro si el mentado gabinete-comisión ha llegado a ponerse en práctica, y mi propia ignorancia es síntoma evidente de que su funcionalidad hubiera conseguido un mínimo de efectividad, porque sería de dominio público.

Más allá iban los buenos propósitos tinerfeños cuando, convencidos de la importancia del teatro juvenil y de su trascendencia, exhortábamos a los Ministerios correspondientes para que se hicieran eco del problema. También, tres de las cuatro ponencias apuntaban una promoción a nivel ministerial (en primer lugar de Educación y Ciencia, y en segundo, Información y Turismo), llegándose incluso a hablar de la nueva Ley de Educación y de la necesidad de incluir el teatro como disciplina escolar. En este sentido, bien es cierto, el primero de los Ministerios citados sí ha dado un paso inicial: se habla de áreas de expresión dinámica en donde el arte dramático aparece más o menos tímidamente agrupado a actividades tan dispares como la educación física y la flauta. Algo es algo, y así, el educador tiene campo abierto a innumerables experiencias que antes eran poco más o menos catalogadas como mero pasatiempo o distracción del niño. Sin embargo, la experiencia da la razón al lento paso del Ministerio, porque nuestro sentido de lo tradicional alcanza niveles insospechados, y el teatro no iba a venir de la noche a la mañana a trastornar las cándidas mentes de nuestros menores. He tenido la ocasión de conocer, de primera mano, experiencias que se hacen en el país sumamente interesantes a propósito de la educación estética, experiencias que señalan las dificultades que empieza a encontrar el teatro para entrar en el terreno escolar. Un botón de muestra: en cierta escuela de un pueblo muy cercano a Murcia, los maestros tienen que hacer ese área de expresión dinámica fuera de las horas de clase. El Consejo de Padres de Familia del pueblo pasa diaria revista de todo cuanto se hace en clase: ¿se han dado las cuentas, los dictados, las lecturas?, pues ahora haga con el niño lo que quiera. Tesis que bien mirada no es del todo mala, pero cuya evidencia

margina al teatro a un campo al que parece irremisiblemente condenado: el del mero divertimento.

De aquí a las Facultades de Teatro, nuestra sociedad parece exigir un paso... larguísimo, de años. No es pesimismo, son realidades.

Con todo, es deber del educador ir por delante del educando. Así, si una de las muestras propuestas va a ser la de considerar el teatro juvenil dentro de un contexto de didáctica, íntimamente ligado a un cierto sentido educativo, debemos exigir una profundización total en la materia por parte de Educación y Ciencia, es decir, una concienciación real, desde arriba, que llegue hasta los directores de los centros, monitores de formación del profesorado, etc. Desde luego, no es tarea de una sola decisión o persona, sino de años, justos los necesarios para dar la vuelta a una concepción romántica del teatro y llegar a la de vehículo de comunicación social que ahora se dice.

Volviendo al III Congreso de Tenerife, las conclusiones de las mesas decían de la dificultad de hablar de teatro juvenil como un hecho establecido, palpable y mesurable. Las muestras que hasta entonces habían salido no alcanzaban el número y calidad suficiente para hablar de un hecho teatral parangonable, por ejemplo, al vocacional. Dado que estamos en un círculo vicioso, que en un punto pide a gritos que se establezca el teatro de los jóvenes y en el opuesto no se facilitan los medios necesarios, lo que a la ponencia le cuesta trabajo hablar es de objetivos de un teatro prácticamente inexistente. Porque no vamos a decir que las pocas cosas que conocemos de teatro juvenil sirven para cifrar su existencia, cuando todavía no se maneja con comodidad los términos de lenguaje teatral o texto escénico, y cuando se exige a este teatro una «adecuación a las normas establecidas» (2), no comprendiéndose que debe ser un teatro que nada tiene que ver con el de los profesionales, universitarios o de cámara y ensayo. Es difícil, verdaderamente, hablar de los objetivos de algo que no se *maneja normalmente... So pena de volver a lo mismo, a los objetivos que en* teoría deben tener, lo cual es un cantar harto repetido. Pero, ¡qué remedio!, aun a sabiendas vamos a volver a nuestra vocación de teórico que, por otro lado, no parece la más innata.

Sí hay una cuestión que nos viene bien a estas consideraciones. Y es que al margen de planteamientos teóricos o prácticos, los objetivos de un teatro juvenil hipotético son distintos a los del teatro de adultos, por la propia esencia de sus fines, educacionales en el primer caso, artísticos y comerciales, en el segundo. Estamos, pues, ante una diferencia sustancial entre dos campos, que nos va a servir para delimitar con más precisión los límites que abarcan cada uno de ellos. En los objetivos del teatro juvenil vamos a sentar las diferencias de significado más profundas respecto a cualquier otro tipo de realización escénica.

III. *Los objetivos en una consideración tradicional del teatro: a partir del libreto, dirección, interpretación, decorados, etc. Influencia de la crítica. Los objetivos en una consideración global del texto escénico. La investigación del lenguaje teatral o hacia un nuevo objetivo del teatro.*

2.ª PONENCIA

Metidos ya en el terreno de indagar alrededor de los objetivos del teatro, nos encontramos con un buen número de concepciones cuyas tesis parten de su respectiva objetivación. Estamos en el punto de consideración tradicional del arte escénico por medio del cual para cada elemento interviniente en un montaje, su objetivo particular es el de mayor importancia. De esta manera podemos llegar a una serie de acepciones del teatro según quien lo utilice. Algo que puede encerrar cierta semejanza a la teoría de Grotowski de cómo definir el teatro según cada uno de sus participantes, pero que, en nuestro caso, tiene mucha utilidad así tratado. Para el director, indudablemente que el objetivo del teatro es lograr un máximo de perfección en su puesta en escena, de manera que todos los elementos que allí disponga tengan un sentido, un orden y una estética adecuada. Para el actor, el objetivo será que su interpretación llegue al público y se traduzca en forma de aplauso. Para el escenógrafo, que su espacio escénico, como ahora se llama, tenga una disposición pictórica adecuada, con el aprovechamiento preciso de cada detalle. Para el autor, que su obra llegue, que su libreto alcance resonancias inmediatas en el público y que éste se conmueva con sus palabras. Así, para cualquier integrante de una producción teatral podemos seguir buscándole objetivos parciales. Pero esta distribución no parece la más adecuada. Recuerda mucho a un sentido tradicional del teatro del cual intentamos separarnos cada vez más. Sentido que todavía tiene carta de naturaleza merced al apoyo de cierto sector de la crítica que, por pura comodidad, aún sigue en tan arcaico esquema. Sobre todo, la crítica de provincias, en donde, si no de forma general, el periodista, para que no se le escape ningún aspecto de la función, aborda sus comentarios con apartados dedicados al libreto (80 por 100 del total), interpretación (17 por 100) y puesta en escena (2 por 100), dejando el 1 por 100 restante a la belleza de los trajes o al color de determinada escena. Con una manera tan simplista de entender el arte dramático, es lógico que esa misma comodidad nos arrastre a no buscar objetivos en el teatro que vayan más allá de lo sabido. Repetimos que, en este sentido, la crítica ha venido haciendo un flaco servicio a la teoría del teatro.

Cuando hablamos de textos escénicos, por supuesto que no pensamos en multiobjetivos de los mismos, sino en uno muy concreto que preside nuestro quehacer teatral actual: el lenguaje teatral. Una investigación prolongada y constante en el lenguaje teatral nos lleva a determinar un objetivo urgente en nuestra escena. Tenemos que repetir que estamos hablando a partir de textos escénicos y no de textos escritos, o lo que es lo mismo, estamos pensando en el teatro-espectáculo, no en la literatura. Es precisa una mentalización en donde el teatro, también en el terreno juvenil, tenga como objeto una investigación en el lenguaje teatral. Desde este objeto (que debe conllevar una intención en el manejo de ese lenguaje), por supuesto que podremos hablar de un nuevo objetivo del teatro frente a los tradicionalmente citados. Cuando estas consideraciones llegan al teatro juvenil todo sigue igual, no varía prácticamente nada, porque si bien en los objetivos hay diferencias, la función es la misma para un género que para otro. Resulta más atractivo, si cabe, establecer estas consi-

deraciones en un teatro tan virgen como el juvenil, con tantas implicaciones pedagógicas y educativas y con una característica formal fundamental: la participación emotiva del adolescente, bien sea creador o espectador. Es aquí donde el campo de la investigación se ensancha, ya que tanto hay por hacer, siendo, al mismo tiempo, difícil sistematizar con la materia de este teatro, el joven, por la continua evolución a que se encuentra sometido.

IV. *Una eterna y consabida problemática: teatro* por *y teatro* para *jóvenes. Posible identificación de objetivos. Los objetivos del teatro* por *en relación con los del teatro* para. *Factores que varían la esencia misma de los objetivos. Identidad y diferencia en los objetivos.*

Volviendo a las conclusiones de Tenerife, sustanciosas y precisas como venimos diciendo, hay un punto en donde todos coincidimos y que lleva camino de fijarse como tópico cuando se habla de teatro infantil o juvenil: las diferencias existentes entre el hecho teatral que se hace *por* (niños o jóvenes) y el que se hace *para* (niños o jóvenes). Todos hemos pensado en más de una ocasión que, efectivamente, no es lo mismo que un joven haga él mismo teatro para otros jóvenes, o que un grupo de ellos vean un espectáculo hecho por adultos. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿son iguales los objetivos del teatro que se hace por jóvenes o del que se realiza para ellos? Y en una primera aproximación habría que decir que sí. Porque qué otro fin persiguen unos u otros que el de la educación estética o el de *deleitar aprovechando.* No obstante, y pese a que en esencia sí vamos a poder hablar de una identidad de objetivos, en la práctica habrán sustanciosas diferencias. Indudablemente, el que unos jóvenes hagan sus experiencias teatrales desarrolla una serie de estímulos de índole creativo, mientras que las recibidas de una representación que les venga de fuera moverá otros de índole contemplativo. Por ejemplo, les enseñará a saber ver...

Por otro lado, una serie de factores varían la esencia misma de los objetivos, ya que lo que el teatro dice a un individuo (actor o espectador) no siempre tiene un mismo significado, es decir, hay una evolución del objetivo del teatro según para qué circunstancias se maneje. Un ambiente rural y otro urbano ofrecerán aspectos diversos de una realidad dada. El teatro hablará a cada uno de los espectadores con un mismo lenguaje, pero con un énfasis distinto. Trasladándonos al campo de la lengua hablada, que es el que mejor entendemos, el hombre de la ciudad a veces no entiende las palabras y giros que utiliza el del campo, y viceversa. No es problema de falta de comunicación, ni mucho menos, sino de riqueza de vocabulario. Lo hermoso es que en nuestro terreno, incluso en el cine, es la imagen quien impone su ley, el mundo de los imsignos, que diría Pasolini, el cual no es patrimonio de una clase privilegiada por la historia, sino de todos. Esto es consecuencia de que nos movemos en terrenos del arte, para él cualquier espectador vale, sin distinción de calidad o cualidad. Es por lo que

los filósofos del arte ponen en comunicación el creador con el espectador, igualando sus poderes evocadores, tachando a ambos de artistas cuando se produce el hecho artístico. Las diferencias geográficas, aunque no marquen una necesaria divergencia en el lenguaje, sí matiza en cada caso los fines perseguidos. Aunque la escenificación de un romance del *Cid* sea similar en un centro de ciudad costera que en otro de ciudad castellana, habrán razones íntimas para dar puntos de vista distintos; hablaríamos, pues, de objetivos distintos y de fines similares.

Como en el caso del factor geográfico, un problema de la juventud, planteado desde el escenario, varía si es hecho por jóvenes de un centro de los suburbios o si son de un colegio de barrio burgués, si los educadores son seglares o religiosos, etc. Huelga decir que si las vivencias del actor joven son importantes, su plasmación en escena tendrá una subjetivación mayor.

En definitiva, y para una valoración global de los objetivos del teatro, podríamos hablar de identidad total en los del teatro por jóvenes y para jóvenes, en las siguientes circunstancias:

1. Participación del joven. Aunque se entiende mejor el sentido de *participación* en el teatro hecho por jóvenes, no debemos olvidar la gran lección del teatro nuevo que exige una participación activa psíquica (a veces, física incluso) del espectador en la representación. De esta misma manera debe funcionar el teatro para jóvenes. Un teatro *para* comportar una actitud espectativo-activa, para que cumpla los objetivos del hecho teatral. El joven, pues, debe participar, no sólo cuando él hace teatro, sino cuando lo ve. En estas condiciones, los objetivos del teatro *por* y *para* jóvenes se identifican.
2. Aunque implícitamente ha ido quedando patente a lo largo del trabajo, hablar de teatro juvenil significa contar con una serie de implicaciones pedagógicas que va a caracterizarlo. Hay que partir de estos postulados, aunque el teatro juvenil no signifique necesariamente teatro escolar. Las edades en donde se mueven quienes practican este teatro necesariamente están sometidas a una serie de cambios imprevisibles. El joven de trece a diecisiete años vive un período de transformaciones continuas. Es momento, pues, de profundizar en su formación y educación estética, bien sea en el colegio o en un centro cultural. Esta idea de formación indudablemente preside la esencia del teatro juvenil. De nuevo, en esta diferenciación que venimos estableciendo entre teatro *por* y teatro *para* jóvenes, los objetivos se identifican al tratar de la base didáctica que debe regir cualquier manifestación de las dos formas expuestas.

Pero, de la misma manera que los objetivos se unifican cuando tratamos de aspectos tan generales como son participación y base educativa, éstos cobran ciertas diferencias cuando se manejan parcelas más particulares. Así, por ejemplo:

1. Cuando pensamos cuál es el lugar ideal en donde ofrecer los espectáculos del teatro por jóvenes y del teatro para jóvenes. En este punto, los

objetivos perseguidos sufren ciertas variaciones. El teatro hecho por jóvenes no debe «justificar la validez de una representación... sólo por su adecuación a las normas establecidas en el teatro profesional, puesto que se trata de un teatro que debe proponer sus propias formas, su propia estética, su propio lugar de representación y sus propios intérpretes» (3). Es decir, no hay por qué medir con el mismo rasero que cuando valoramos el teatro adulto. Y, por estas razones, su escenario debe ser el del centro escolar, cultural, incluso la propia aula. Abundando en esas palabras transcritas de la IV Ponencia de Tenerife, nosotros diferenciaríamos aquí el concepto de teatro *para* jóvenes aproximándolo casi definitivamente al de teatro de adultos, con la salvedad ya apuntada de su *objetivo didáctico.* O, lo que es lo mismo, diríamos que el teatro para jóvenes puede y debe darse desde un escenario de local comercial. La III Ponencia de Tenerife eliminaba «la frontera hasta ahora establecida entre un teatro de adolescentes y un teatro de adultos», insistiendo nosotros por nuestra parte en la diferencia de objetivo.

2. Sin olvidar ese tono de participación que antes exigíamos a todo teatro juvenil, sea *por* o *para,* el repertorio puede sufrir también variaciones, según se realice el trabajo en cualquiera de las dos vertientes. Estimamos que en el *por,* el campo de acción ideal es la visión y entendimiento de la obra literaria, es decir, la formación estética del adolescente con adaptaciones de comedias, poemas o novelas que les digan cosas más allá de la erudición. La toma de contacto con los clásicos se haría así en condiciones favorables. Es un terreno que casi está por descubrir, porque las experiencias vividas señalan la diferencia del alumno que descubre el poema de *Mio Cid* a través de una cita de clase o quien lo hace por medio de fragmentos leídos de otros romances históricos, más claros para sus edades. Saber quién era un personaje a través de la obra literaria, por ejemplo, es mucho más rico que por el tópico histórico, como diría el caso planteado. Por otro lado, un repetorio de teatro hecho *para* jóvenes comporta la necesidad de llevar a la escena aquellos problemas más urgentes para ver dramatizados. Sería éste el terreno idóneo para proponer una temática juvenil con el máximo de objetividad, sin falsos paternalismos y dejando siempre opción al destinatario de decidir. Si el anterior aspecto decíamos que estaba por descubrir, más aún lo está el presente.

   Cualquiera de las dos direcciones presentadas no comporta la incompatibilidad de intercomunicación de un terreno a otro. Así, a veces será necesario un teatro de información desde el escenario, que diga al joven quién era tal o cuál autor; de la misma manera, sría llevar a la clase una discusión dialogada en forma de pieza abierta. Parece oportuno, para resumir la cuestión, un teatro de creación en la escuela a partir de un sentido de pedagogía literario-artística, y un teatro que plantee cuestiones de interés para el joven, desde los escenarios. Bien se advierte, cuando

llegamos a puntos tan interesantes como el presente, el terreno de teoría que pisamos, anteriormente señalado, en donde experimentamos la necesidad de contrastar unos resultados para poder seguir adelante.

V. *La idealidad de conseguir un teatro por jóvenes, rico, de participación, y cuyo objetivo principal sea aumentar el nivel de formación estética del adolescente. Las dificultades actuales de conseguir un teatro para jóvenes, y algunas causas a este propósito.*

Existen, con arreglo a lo que llevamos dicho, unos objetivos que pueden ser identificados en las parcelas *por* y *para,* y otros que se diferencian. Pero no quiere decir nada más allá del establecimiento de dos formas del teatro juvenil que nos viene bien delimitar para indagar en los objetivos buscados. Sucede que todo lo que acompaña a la idea central de formación estética está más próximo al concepto de teatro *por* que del teatro *para* jóvenes, es decir, parece como si el primero de los aspectos acabara diciendo más cosas al adolescente. Así, la idea de un teatro educacional está más cerca de quien debe hacer por sí mismo la función que de quien se la realiza a otros. El sentido didáctico es tan importante, que hace palidecer cualquier otro objetivo asignado al teatro por jóvenes. La didáctica, por otro lado, aleja el dogmatismo, cuestión sumamente interesante por cuanto el actuante dará posibilidad de elegir al joven espectador. De esta manera surge la obra abierta, en donde no se marquen de antemano soluciones para que la creación se dé en su sentido más amplio. Por supuesto que cuando se produzca se hará en su vertiente juvenil.

Dentro del teatro *por* jóvenes, la eficacia será preferible a la perfección. Quiere esto decir que esos primeros resultados que tanto abruman al educador cuando se enfrenta con un grupo son plenamente lógicos. Lo ilógico sería que muchachos de catorce años logren en su primer contacto con el teatro un nivel de profesional, cosa que, por otra parte, haría perder parte de su eficacia. Lo necesario en el teatro por jóvenes es que sea de verdad, auténtico, sin influencias externas, con la simple mirada del educador que aporte los conocimientos o experiencia que falta a los actuantes.

También, el teatro *por* jóvenes ofrece la ventaja de facilitar el desarrollo del chico a nivel de grupo. A veces, tan importante como la función educacional, se dará la de evolución humana del adolescente. Este, metido entre un número de compañeros, empezará a conocerlos, no como quien comparte un pupitre, sino quien trata aspectos estéticos o estilísticos de una obra. El diálogo dibujará sus cauces. Incluso desde un aspecto psicológico (por ejemplo el desarrollo de las dotes expresivas del introvertido) puede ser digno de atención, aunque éste lo dejaremos a sus correspondientes especialistas.

Estas razones, en un momento dado, podrían convertirse en pequeños nuevos objetivos del teatro *por* jóvenes que vienen a incrementar su categoría.

Frente a estas circunstancias, el teatro *para* jóvenes enseña unos aspectos semejantes, en cuanto a su sentido didáctico, pero no lleva implícito una esencia *mostrativa* que hace más difícil, no imposible, su alcance de participación. No se trata de infravalorar el teatro para jóvenes, ni mucho menos, sino de señalar sus desventajas en el objetivo principal, y repetidamente señalado, de educación estética.

Si las compañías de teatro para la juventud son además profesionales, las desventajas experimentarán un aumento. Hoy por hoy, en nuestro teatro, es muy difícil hacer comprender un planteamiento así a las empresas comerciales, un planteamiento tan quijotesco, tan al servicio de la formación. Las pruebas son bien evidentes: basta contar el número de compañías profesionales que se dedican en España a hacer teatro para los jóvenes. Evidentemente, es que no pueden existir así. Es muy difícil conllevar un sentido formativo con la mirada puesta en la taquilla. De ahí que las esperanzas del desarrollo de un teatro por o para jóvenes esté en el teatro vocacional.

Los profesionales, además, chocarían con el grave inconveniente de mirar *en joven* los problemas que tratan en escena, es decir, se llega al esquematismo de barruntar que si yo hubiera sido joven saldría de esta manera del asunto, diría estas cosas, actuaría así; mirada que denota una declarada impotencia. En esto, la desventaja vuelve a ser notoria.

Cabe aquí la explicación de comprobar, como también se dijo en Tenerife, que los límites entre el teatro para jóvenes y el teatro de adultos son extraordinariamente difíciles de precisar. El mismo objetivo didáctico, a veces, se da en toda su extensión en el teatro para adultos. De esta manera, igual que antes decíamos de un concepto de creación juvenil (en el teatro *por)* ahora podría identificarse con el de creación adulta (en el teatro *para).* Y es que, efectivamente, al teatro para jóvenes se le debe exigir un grado de madurez técnica y artística muy superior al de por jóvenes, no en balde ésta puede ser la mejor, sino la única, ventaja de esta modalidad.

VI. *Una disquisición final sobre una pregunta temprana: ¿es posible la identidad de objetivos en el teatro* por *jóvenes y en el* para *jóvenes?*

A la primera pregunta que formulábamos sobre si sería factible unificar los objetivos de las dos modalidades planteadas, se puede responder con cierta dificultad. La pregunta la hacíamos como simple método, para extraer cuantas aportaciones *teóricas* pudiéramos lograr, pero, ahora, además de conseguirlas aislando los citados objetivos, puede suponer un pequeño paso adelante la consideración de estas dos únicas vertientes posibles dentro del teatro juvenil. No nos interesa ya la identidad o divergencia de objetivos, más que éstos dicen muchas cosas de los fines que pueden cumplir convenientemente manejados. Teatro por jóvenes, o una necesidad de promoción a nivel escolar a partir de la

Ley de Educación, que enriquecerá la formación estética del adolescente. Teatro para jóvenes o la conveniencia de crear algo prácticamente inexistente: compañías dedicadas a la puesta en cuestión de los temas más allegados al joven, con todo el bagaje técnico y una forma en donde la participación sea un hecho.

APENDICE con un muestreo con chicos de un Instituto de Bachillerato.

Finalmente, y para poder contrastar en la medida de lo posible las ideas anteriores, nos ha parecido oportuno efectuar un muestreo entre jóvenes de un centro de Segunda Enseñanza de Murcia, con edades comprendidas entre catorce y dieciséis años. Evidentemente, no son datos rotundos, pero sirven para ver algunos aspectos de las cuestiones aquí planteadas. Desde luego que se ha procurado abarcar los niveles y circunstancias más diversas del alumnado. Pero es preciso resaltar que en el Instituto citado hay un grupo teatral formado por alumnos de sexto y COU que realizan uno o dos montajes por curso. Lo que explica que prácticamente todos los encuestados hayan visto por lo menos una representación.

En efecto, cerca del 97 por 100 han asistido a una función teatral, y de ellos, el 85 por 100 en el Instituto, lo que valora en grado sumo la labor del teatro en ese centro. El resto lo han visto en algún centro cultural y, unos pocos, en el teatro. Sin embargo, casi el 60 por 100 de los que vieron la representación en el Instituto fueron también al teatro comercial, posiblemente influenciados por la sesión escolar.

Otro dato que puede ser eficaz cara a las diferencias entre teatro *por* y teatro *para* jóvenes, es que el 64 por 100 de los preguntados sólo prefieren participar viéndolo, y el 45 por 100 *haciéndolo,* que tampoco es mala cifra. Sólo un 7,5 por 100 no quiere participar de ninguna manera.

Entre los temas que prefieren ver en el escenario destaca la significativa cifra del 62 por 100, que dicen que las obras planteen problemas relacionados con la juventud. Aunque también el 58 por 100 señalan sus preferencias hacia el género cómico, modalidad que tampoco contradice el resultado anterior. Otras cifras preferentes son las destinadas al género didáctico, 25 por 100, y al histórico, 26 por 100, en detrimento del de aventuras, 10 por 100, o dramático, 4 por 100. Algunos hacen curiosas indicaciones, pero, en síntesis, esto es lo que ha dado de sí el citado muestreo.

Como se ve, el chico divide sus preferencias de ser o no ser partícipe del hecho teatral –con cifras un poco a favor de los espectadores–, pero desea, en una mayoría casi absoluta, ver teatro, y, de él, el que plantee sus problemas más cercanos, siempre con una dosis bien elevada de amenidad, prefiriendo también contemplar en el escenario temas didácticos e históricos.

Hemos manejado unas fuentes que el mismo Congreso ha motivado, sobre todo en su tercera edición. Las ideas no son, pues, del todo originales.

Pero si su nueva orientación sirve para dar un paso adelante en el terreno que posibilite la práctica del teatro juvenil, creemos habrá merecido la pena el presente trabajo.