REPERTORIO

ACTUAL

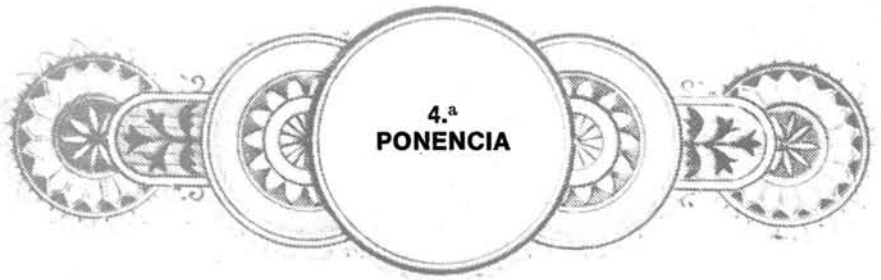
Por:

José Monleón

FOTOGRAFIAS

Sesión de trabajo sobre «Repertorio actual».

Autoridades locales en la apertura del Congreso.



REPERTORIO ACTUAL

Por **JOSE MONLEON**

1. Un teatro de adolescentes presupone la existencia de una realidad social y cultural que determina la necesidad, los contenidos y la función de este teatro.

2. El teatro de los adolescentes no puede gastarse fuera de su mundo en razón de las consideraciones culturales y pedagógicas que se hagan los adultos. Ciertamente, estos últimos, en tanto que rectores generales de la sociedad, condicionan de forma profunda la cultura de los adolescente; en estas formas de condicionamiento, en su mayor o menor comprensión y respeto del mundo de los adolescentes, radica una de las claves fundamentales de la posible existencia del teatro que ahora nos ocupa.

3. Este respeto no se refiere a las actitudes sentimentales de ciertos adultos en relación con los adolescentes, sino al espacio que los primeros, en tanto que rectores de la sociedad, y en términos generales, hayan reservado a los segundos. Un estudio del papel del adolescente dentro de la familia y de la situación y régimen escolar españoles nos ayudarían decisivamente a comprender los problemas del teatro de adolescentes.

4. No hay teatro sin creación y sin libertad. El hecho de que el teatro de los adolescente aporte, en razón a sus destinatarios y a sus creadores, una problemática pedagógica no quiere decir que estos dos elementos —creación y libertad— deban ser eliminados. Simplemente han de ser contemplados dentro de la realidad social y sicológica que corresponde a los adolescentes.

5. La fórmula defensiva es antigua: "un gobierno del pueblo pero sin el pueblo". Parafraseando: "un teatro de los adolescentes pero sin adolescentes". Malos caminos. El teatro ha de ser "de", "con" y "para" sus espectadores. El hecho de que lo escriban y hagan los adultos para los adolescentes tiene significaciones distintas o igualmente válidas, siempre que, en el primer caso, no se haga del espectador un destinatario pasivo y totalmente dirigido.

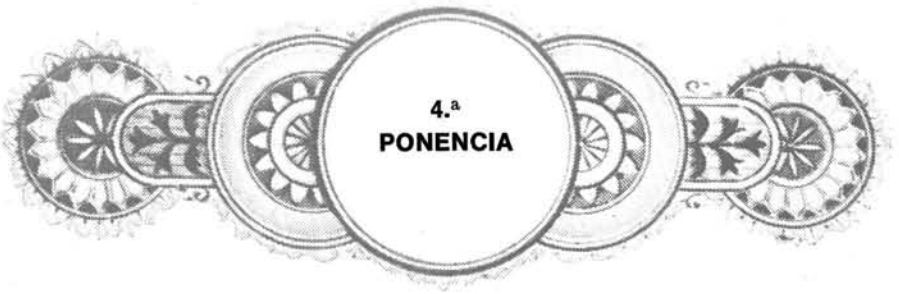
6. En principio, parece que la Escuela, ante los propios compañeros, sin espectadores adultos, es el ámbito lógico de un teatro de niños para

niños, más abierto y menos preocupado —lo que no quiere decir que, desde el punto de vista creador, haya de ser inferior— para las exigencias del escenario que un teatro de adultos para niños.

Conviene subrayar en este aspecto que el teatro de adultos para adultos se rebela cada vez más contra la disposición del teatro a la italiana, buscando una mayor proximidad y una relación más activa entre los espectadores y el espectáculo. El concepto de "participación" ha llegado a convertirse casi en un tópico. Se habla cada vez más de que el teatro debe hacerse en locales arquitectónicamente altos, acordes con el espectáculo y la humanidad real de los espectadores; lugares que no coaccionen y que favorezcan la integración —que, por supuesto, puede y debe ser crítica, superando la dicotomía entre "distanciamiento crítico" e "identificación enajenante"— entre actores y espectadores, entre arte y realidad. ¿No parece, desde esta perspectiva, que incluso el teatro hecho por adultos, "con" y "para" los adolescentes, debería hacerse en las escuelas?

7. El que un teatro esté hecho por adolescentes no garantiza ni mucho menos, su autenticidad. Lo normal es que el adolescente se muestre de acuerdo con lo que los adultos "esperan de él". El muchacho sabe que, en el cuadro de las compensaciones y justificaciones de los adultos, encarna una determinada imagen a la que debe procurar ser fiel para no tener problemas. A menudo, en la terminología paternalista, se acusa a ciertos muchachos simplemente porque no acortan la imagen socialmente preestablecida e intenta proponernos otra más real. Es la edad, en fin que las represiones comienzan a incorporarse a la naturaleza y se inicia la desventurada pugna entre humanidad y orden . Por ello la edad del muchacho que escribe o interpreta una obra es sólo un dato indicativo. En el último Premio de Teatro Juvenil de la A. E. T. I. J. he leído, como jurado, una serie de obras penosas en las que muchachos de trece y catorce años intentaban recrear el mundo de las radionovelas melodramáticas y de los telefilms americanos.

8. Si el teatro tiene o debiera tener, como función social, la clasificación de los espectadores individuales y del público como comunidad, abordando tanto las cuestiones que puedan darnos una mayor conciencia de nosotros mismos como las relaciones sociales que deben ser transformadas para crear una vida más justa y más amable para todos; si el teatro pervive a través de los siglos pese a todas las morzadas, en la medida en que no ha perdido su carácter potencial de instrumento artístico de revelación humana, es obvio que un teatro de adolescentes que contribuye a la represión de los mismos, a la enajenación y a la hipocresía, es totalmente recusable. Mucho mejor no tener teatro de adolescentes que tener un teatro mixtificador.



9. A esta categoría pertenece mucho del teatro supuestamente educativo representado, hasta hace poco, en algunos colegios religiosos. Los cortes, cambios y arreglos de malas obras del teatro adulto, a fin de "adaptarlas" al público infantil y adolescente, arrojaban representaciones de una hipocresía fácilmente discernible por los espectadores. Para todos ellos, el *conocimiento del teatro iba acompañado del descubrimiento del miedo de* los adultos a la verdad. En algunos casos, experiencias y reflexiones posteriores han podido aclarar las verdaderas posibilidades del teatro, pero lo lógico es que aquellos niños, además de la operación negativa que supuso el teatro en un período de su vida, hayan considerado, una vez adultos, que o bien el teatro era una ingenua falacia sin interés o bien que era un entretenimiento donde seguir perpetuando con efectos terapéuticos la "escuela de la hipocresía".

10. Este ha sido también el peligro de mucho "teatro para niños" montado en los teatros profesionales y concebido como una preparación de "futuros espectadores". De futuros espectadores ¿para qué teatro? ¿Para el de Alonso Millán o Alfonso Paso, entre otros muchos ejemplos posibles? De ser así, se trataría de un problema puramente industrial, de la educación de nuevas clientelas que en su día habrían de consumir, dentro del mismo *raquitismo eticosocial, las nuevas obras de los autores que sustituyeran a* los citados y a tantos como ellos.

La cuestión escapa totalmente a los supuestos de esta reflexión. Aquí hablamos de un teatro de adolescentes que les haga más críticos, más coherentes y mejores que los mayores, a fin de que su vida individual y su acción social puedan ser más ricas y más justas.

11. Ha habido épocas estables, en las que la humanidad se ha sentido, con razón y sin ella, satisfecha. O en las que, al menos, por encima de las calamidades reales de amplios sectores, ha dominado un sentimiento —y una situación socieconómica de inmovilidad—. En un tiempo así, parece que el tratamiento de los adolescentes podría ser despóticamente elemental. El objetivo era acoplarlos a la imagen que la sociedad adulta tenía establecida.

Nuestra época, como han señalado desde hace años, numerosos estudiosos, es bien distinta. Domina la fuerza de la "investigación" que, si no estuviera sojuzgada por una serie de intereses minoritarios, quizá habría determinado ya, tanto en el campo tecnológico como en el de las ciencias sociales, transformaciones aún mucho más profundas que las registradas en nuestro tiempo. El teatro es, sin duda, uno de los instrumentos más ricos con que contamos para la investigación del hombre y de la sociedad;

y si ésta es una dominante en el teatro más rico y más libre de nuestra hora ¿como podría renunciar a ella un teatro juvenil? En cierto modo, la vieja conceptición se altera. El teatro no surge para que los adultos impongan a los adolescentes un "modelo", sino al menos en gran parte, para que aquéllos sepan cómo son éstos realmente. El adulto puesto hoy en cuestión ha de escuchar tanto o más que proponer.

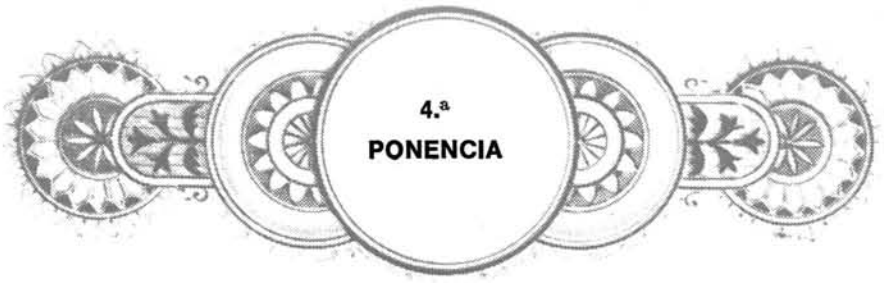
Esto es difícil. Y quizá explica por qué es má fácil hacer un teatro infantil que un teatro juvenil. En el primero, todavía el adulto, gobernado por sus sentimientos y por algunas ideas generales sobre la sicología de los niños, se atreve a mandar. En el segundo, no. Al joven hay que aclararle muchas cosas sobre las que el adulto tiene sus dudas. A la crisis de autoridad y al venturoso desgaste carismático de muchos slogans, no ha sucedido aún la relación humanista que los sustituya. El adulto se siente perdido y opta, quizá para no hacer el ridículo ante los jóvenes y ante sí mismo, por dar la espalda al problema.

12. Vivimos una época en la que yo entiendo que por fortuna la conciencia de lo real va demoliendo una serie de generalizaciones. Cuando se habla de jóvenes o de adolescentes ya sentimos la necesidad de preguntar de qué jóvenes o adolescentes concretos se trata. No son igual en Madrid que en una capital de provincia, ni en estos lugares que en una aldea; ni los que van a un colegio distinguido o los que van a una escuela pública; ni los que tienen televisión o no la tienen...

El problema del teatro juvenil se inscribe dentro de un cuadro socioeconómico y cultural superior, porque el niño forma parte absolutamente dependiente de una familia y ésta le condiciona. No se pueden, pues, estudiar los problemas del teatro infantil y juvenil sin abordar el tema de la situación social.

Yo recuerdo, por ejemplo, leyendo textos infantiles recogidos por Carlos Aladro, que en las obras de los niños del Pozo del tío Raimundo, los personajes se pasaban el tiempo comiendo y hablando de comida, mientras que en las escritas por los que frecuentaban el Colegio del Pilar el tema no aparecía nunca y se daba por supuesto que los personajes comían a sus horas. ¿Cómo hablar, pues, sin más, de un modo general, de un teatro infantil o juvenil?

Están luego, además, las limitaciones concretas. Supongamos una determinada obra para niños o adolescentes en un determinado teatro. ¿Cómo van hasta allí los espectadores? ¿A qué distancia está el teatro de su casa? ¿De qué tiempo disponen los padres? ¿Cuánto cuesta el transporte? ¿Cuánto cuesta la localidad? ¿Qué proporción hay entre esas cantidades y la economía familiar?



Los problemas se interrelacionan. Es inútil hablar en términos generales de teatro juvenil o infantil. Sepamos de qué hablamos en concreto dentro de la estructura social existente. En otro caso, hasta puede ser inmoral hacerlo. Porque entonces se nos queda en pretexto para declarar un compensador y nada vinculante amor a todos los niños y jóvenes de la tierra.

13. Descolonicemos también a los niños y a los jóvenes; vivamos con ellos y en ellos. El teatro es un hermoso instrumento que tiene su puesto en la descolonización del ser humano.

14. Cada mundo tiene sus ideas, su realidad y su lenguaje. Es ridículo que los adultos quieran imponer a los niños o a los jóvenes el lenguaje del teatro adulto. Tampoco parece suficiente el que, a partir de la conciencia de este absurdo, se mezclen los textos con espaciadas canciones y pasos coreográficos. Se sabe que el niño y el adolescente se aburren con las formas puramente literarias del teatro adulto, y se intenta modificarlas mediante un lenguaje más rico y visual y sonoramente. Numerosos tests y observaciones de sicólogos orientan la propuesta. Conviene, sin embargo, en este punto, no caer en provocadoras generalizaciones y limitarse a "alegrar" los esquemas de los adultos.

Los niños y los jóvenes tienen una visión de la realidad distinta a la nuestra. La idea de espacios y tiempo, tan decisivas en la concepción y ordenación de un espectáculo teatral, son diferentes. En este aspecto, la asistencia a espectáculos escritos y hechos por niños puede resultar enormemente provechosa. Todos los problemas de un escritor adulto para respetar o vulnerar el naturalismo teatral y sus unidades espacio-temporales carecen absolutamente de sentido para un niño que conserve su libertad de manifestación. Los personajes van de un lugar a otro, se dirigen u olvidan al público, los actores resumen la significación de un personaje en un gesto, todo ello con una espontaneidad y una riqueza creadora deslumbrantes.

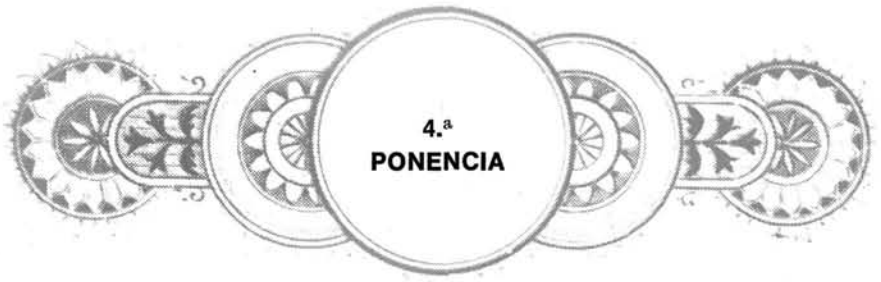
Ignoro hasta qué punto se trata de una característica general o polarizada en determinados individuos. Lo que resulta muy rico es considerar que en el adulto existe una oscura tendencia, cada vez que hace la crítica de su presente y de los factores enajenantes que existen en él, a buscar la infancia y revivir la libertad de que entonces gozó. La cuestión estaría en no ver este trayecto como un peregrinaje hacia el "paraíso perdido", que se guiarían encarnando, fantasmalmente, los nuevos niños. Hay que asumir, me parece, la necesidad de esta "vuelta atrás", como una corrección crítica del presente, como una manifestación del hombre contra sus represiones; lo que quiere decir que esta libertad creadora de

los niños, cuando no copian a los adultos, es un testimonio apasionante y positivo sobre la vida contemporánea y los límites que a ella impone el curso de la civilización.

En este terreno, el lenguaje del teatro infantil y juvenil es un tema fundamental, ligado a la conmovisión y a las realidades ideológicas y vivenciales propias de tales edades. Acercarse a ese mundo con la normativa del teatro adulto es un error. La historia del arte debe ser abierta y a ella hay que llevar las ideas y los lenguajes estéticos de muchos sectores hasta ahora marginados o silenciados. En este preciso punto es donde se inserta toda la gran problemática formal de un teatro juvenil o infantil, que no debe ser una simple "versión" del de los adultos para esos sectores sociales, sino la manifestación de un lenguaje estético acorde con la realidad juvenil o infantil y las necesidades comunicativas de estos sectores.

15. En el concepto de teatro se ha introducido modernamente una idea que va ganando peso rápidamente. La distancia entre un teatro "para" los sectores —Artaud— y un teatro para los espectadores —Brecht— se ha acortado, sin duda por estimarse que estas dos dimensiones no sólo eran compatibles, sino que podían ser complementarias entre sí. No es cosa de plantear aquí la cuestión que casi se ha convertido en la fundamental cada vez que se habla del actor y de las relaciones entre espectáculo y público. Desde la perspectiva del teatro infantil o juvenil la cosa es, sin embargo, particularmente rica, porque, justamente uno de sus problemas ha sido la diferencia existente entre un teatro pedagógicamente concebido en función y para utilidad de sus creadores y otro planteado con vistas a su eficacia sobre el público.

El principio general de las tendencias a que me refería al comienzo cabría enunciarlo diciendo que el acto de despojamiento, el descubrimiento que el actor hace de sí mismo, puede ser una preciosa materia dramática para los espectadores. Cabría, claro está, quedarse en el sicodrama o en el ejercicio sólo válido desde la perspectiva del desarrollo síquico del individuo, consideradas en este punto las sabias facetas terapéuticas. Sin embargo, en ese plazo, no cabría hablar en propiedad de un "teatro para los actores" —por seguir con la misma terminología, un tanto radical y expresiva de los extremos de las tendencias que aquí contraponemos—, puesto que el arte estaría ausente y no podría hablarse propiamente de teatro. Aquí nos referimos a una serie de movimientos que conciben este despojamiento, quizá provocado por un texto y logrado solamente tras un largo trabajo, como un hecho artístico del que participa activamente el espectador.



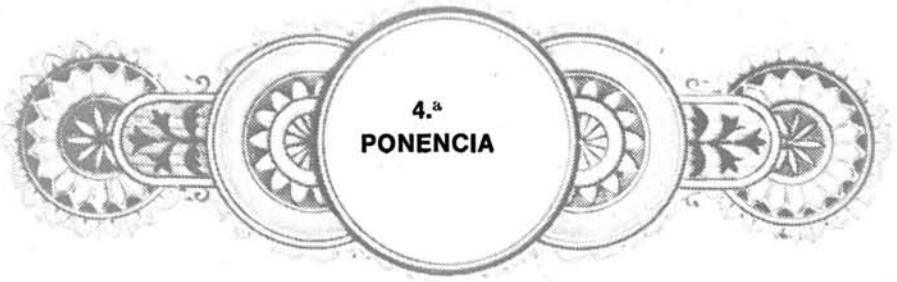
La presencia de estos dos objetivos —la revelación de la realidad del actor y la participación activa del espectador— ha de interesarnos forzosamente al estudiar el teatro de los niños y los jóvenes. Durante años, a caballo muchas veces de argumentaciones pedagógicas, se habló de ambos elementos como de una característica de este teatro "marginal" frente a la idea, nefasta pero usual, de que en el teatro de los adultos los actores eran unos técnicos en el oficio, gentes que aportaban una serie de medios y recursos expresivos que se aplicaban rutinariamente a los personajes, y el público una entidad que recibía pasiva y colectivamente el espectáculo. El escenario aparecía como una máquina y todos los elementos del hecho teatral se integraban en una serie de categorías inmóviles y un tanto solemnes.

La escuela, el aula de un solo plano como lugar de representación, la idea de unos actores-niños inventando el espectáculo y desvelándose, la presencia de unos espectadores activamente integrados en la creación teatral, la pobreza general del aparato escenográfico, la renuncia al naturalismo y la propuesta de lenguajes gestuales sintéticos fuertemente expresivos, la superación del trabajo y algún otro dato más considerados como parte de un teatro "de" niños ¿no figuran hoy, con otras claves, en las líneas de mucho del más riguroso teatro de los adultos?

La cosa es incluso apasionante. A la hora de buscar la autenticidad, las grandes teorías encuentran, llegando por otro camino, algunas de las propuestas que ya habían hecho los pedagogos.

¿No debe esto ayudarnos a valorar el alcance y la significación del teatro infantil y juvenil y de su papel dentro de una cultura que encuentra su mejor guía en la descolonización del hombre? En muchos aspectos, no estaríamos, como se ve, incluso en un plano estético ante un teatro "menor", sino ante un teatro —imagen del verdadero teatro— amordazado por el paternalismo y las limitaciones de la situación social.

16. Varios factores están contribuyendo al desarrollo de la cultura juvenil. Uno de ellos podría ser puramente demográfico. Los índices generales de aumento de población nos señalan que, pese a la mayor longevidad media, el porcentaje de los niños y adolescentes dentro de la población mundial es hoy altísimo. En España, por ejemplo, los treinta y tres millones de habitantes de que hablan las últimas estadísticas —hace un cuarto de siglo los libros de texto hablaban de veintidós millones, lo que arroja un aumento del cincuenta por ciento— suponen, en cifras y objetivos, la presencia de una población de niños y jóvenes cerca del tercio del total de los españoles. Añadamos el dato, fundamentalmente económico, de un desarrollo que ha ampliado el mercado de consumidores, entre los que,



directamente o a través de los gustos paternos, ocupan un lugar cada vez más importante los niños y adolescentes. El sector se ha visto, mediante las diversas formas de publicidad, exaltado y reconocido como destinatario específico de una serie de productos, con la consiguiente creación de una relación de intereses apoyada en la "personalidad" del grupo social. Y no hablo, claro está, de la leche condensada, de los chupetes o de las carteras de colegio. Me refiero a la existencia de una verdadera moda en la ropa juvenil, a la apertura de una serie de lugares de entretenimiento planificados para estos últimos, al nacimiento, en fin, de unas formas de cultura caracterizadas como típicamente juveniles. La idea de que el joven era una simple y tutelada expectativa de adulto ha sido trascendida por la fuerza social específica del sector en cuestión.

Factores políticos, probablemente encadenados a estos otros de carácter económico, han determinado también una progresiva reducción de la edad en que el joven se integra, con todas sus responsabilidades, al cuerpo social. La descolonización ha alcanzado también, en mayor o menor medida, a la juventud. Así, por ejemplo, al tiempo de redactar este trabajo, leo en la prensa que la última reforma constitucional italiana permitirá emitir el voto para la elección de diputados a partir de los dieciocho años. También es notoria en todo el mundo la politización de los Instituto de segunda enseñanza, siendo particularmente significativa la manifestación celebrada en París hace unos meses, que permitió a varios millares de muchachos de trece a quince años conseguir la libertad de un compañero que se hallaba injustamente detenido.

En España los conflictos planteados por la creciente rebelión de los sectores juveniles son también muchos. Particularmente significativas resultan las actitudes de personajes como la del director de una de nuestras Escuelas Especiales —según leo también en el mismo periódico—, quien hace unos días, ante la exigencia de diálogo por parte de los estudiantes, se negó con las siguientes palabras: "No tengo edad ni tiempo para dialogar con ustedes". Actitud que, en el director de una escuela, es de rico valor sintomático. La frase, desdichada sin la menor duda, tiene una dimensión importante e incluso ejemplar; el director en cuestión, en lugar de contemplar a los rebelados alumnos desde la omnipotencia de su puesto y considerarlos como jóvenes que tienden a ir haciéndose como él, reconoce llanamente, en este hiriente "ustedes", la existencia de un distinto concepto de la realidad.

El miedo del director, en suma —¿cómo aceptar que un director "no tenga tiempo" para abordar con sus alumnos una serie de problemas de la Escuela?—, es la consecuencia de un paternalismo. De éste se salta a aquél, sin pasar por el punto que corresponde a un verdadero humanismo:

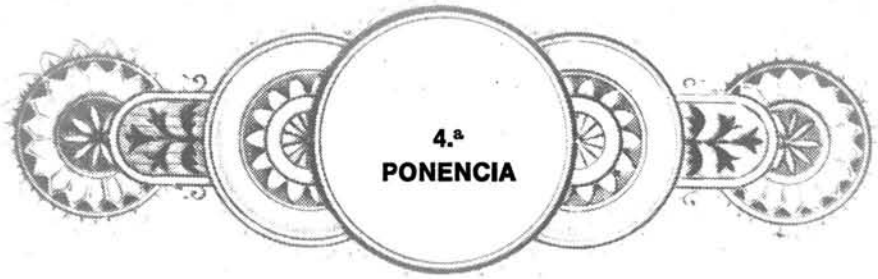
el diálogo. Extremo éste que, obviamente, no resuelve el intercambio de unas ocasionales palabras amistosas, sino un proceso social que corrija cualquier tipo de privilegios.

El hecho de éste: la existencia de ese mundo juvenil, como realidad específica, resulta cada vez más clara para todos. Falta que se pongan en marcha todos los factores que habrán de darle un puesto coherente, una voz cultural, en la sociedad.

17. ¿Cómo conseguir un teatro de los adolescentes? Por numerosas razones de carácter social y biológico, es obvio que la lucha contra el paternalismo no supone necesariamente abandonar al adolescente a su suerte. El adulto sería, en cierto modo, el que encarna ante el niño lo que llamamos la civilización. La crisis que, por fortuna, sufren en todas partes una serie de componentes de la misma, históricamente considerados valores o ideales y, a menudo, pantalla de la arbitrariedad de los grupos rectores, inclinan a muchos de los que cuestionan la actual civilización de los adultos —el Tercer Mundo habría que estudiarlo desde otra perspectiva— a dejar en paz a los adolescentes. ¿Qué teatro les cabría, en efecto, proponer a los adultos o qué tipo de tutela podrían ejercer sobre los jóvenes, si ellos mismos, como adultos, se sienten inseguros y desbordados?

La cuestión no puede ser resuelta de un modo radical. Ciertamente, la "crisis" de autoridad del adulto se inserta en una conciencia contestataria más o menos generalizada; ciertamente el adulto debe escuchar mucho más a los jóvenes de lo que solía hacer y, por tanto, debe darles ocasión para que se manifiesten en el teatro. Pero el diálogo de adultos y jóvenes es necesario tanto por las aportaciones que la experiencia crítica de los primarios puede prestar, como por ser imprescindible la participación del joven en la elaboración de una realidad y una cultura sociales verdaderamente justas. La disyuntiva entre paternalismo o pasiva contemplación del mundo juvenil es una disyuntiva falsa. Un planteamiento de ese tipo sigue moviéndose dentro de las argumentaciones aberrantes del maniqueismo, incluso cuando parece elegirse la libertad. Una atención a los factores biológicos, sicológicos y sociológicos que concurren en la convivencia entre adultos y adolescentes nos conduce a la existencia de unas relaciones entre polos desiguales; se trataría de someter tales relaciones a una permanente crítica, al servicio de los intereses de unos y otros, sin elegir entre la lejanía o la dictadura.

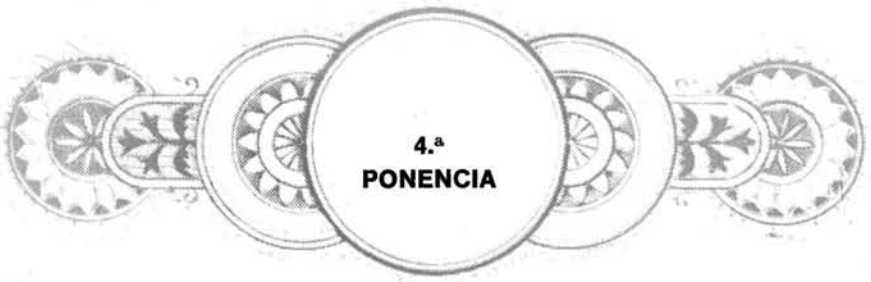
A mí se me ocurre que un camino interesante donde encontrarse podría ser el someter a los jóvenes una serie de propuestas de los adultos, para que ellos la recreasen. Esto no excluye, claro está, el procedimiento inverso: el de que sean los jóvenes quienes, a través de textos y formas escénicas,



propongan a los adultos su visión de la realidad. En todo caso, volviendo al punto anterior, estimo que, evitando la imposición de textos clásicos academizados y descarnados, convertidos en trivial carga culturalista, sería importante pedir a grupos de jóvenes que montasen espectáculos "sobre" obras clásicas. Todo podría ser transformado a partir de la provocación ejercida por las mismas, puesto que el objetivo no sería el representar una obra clásica, sino, la resultante, totalmente nueva y libre del encuentro, alternando el texto e incluso situaciones si venía al caso.

Pienso que un trabajo así vitalizaría profundamente el encuentro entre dos mundos culturales y determinaría una aproximación real de los jóvenes a nuestro clásico. La petición se entronca, por otra parte, en una teoría cada vez más asentada en el campo del teatro. De un lado, están los espectáculos que se proponen como una creación colectiva y radicalmente nueva, partiendo de las resonancias que los textos encuentran en los actores, como sería el caso, por poner un ejemplo ya famoso, de "Akrepolis", la obra de un autor polaco del romanticismo que ha recreado el grupo de Wroclaw que dirige Grotowski. En un plano mucho más moderado se encuentran las incontables "adaptaciones" del teatro clásico; es decir, la adecuación de la obra clásica a nuestra época, despreciando los elementos anecdóticos que la envejecen y potenciando las interpretaciones que la aproximen. Hoy —y ahí está el reciente caso de "Medea" en el Español— cada montaje de un clásico es, en los mejores casos, el resultado de una reflexión creadora del director de escena y de sus colaboradores sobre el texto. La conclusión última es que la obra clásica nos remite, necesariamente, a la búsqueda de unos elementos formales e idealógicos que permitan un tipo de interpretación contemporánea del drama, toda vez que el público no es un alumnado al que deba informarse arqueológicamente de un fenómeno del pasado, sino una comunidad participante, ante la cual el clásico comparece —por eso es un clásico— como un autor vivo, incidente sobre las realidades de la época.

No se trata de analizar aquí las diversas posiciones existentes, con sus correspondientes ejemplos prácticos, en torno a los límites y libertades en la recreación de los clásicos. Sólo quería señalar que si los adultos, pese a la fuerza académica de las obras del pasado y al juego que en su estructura sociocultural desempeña el culto a las tradiciones, han convenido en la necesidad de recrear las obras de los clásicos cada vez que se las lleva al escenario —la perspectiva de los eruditos o de los estudiosos de la historia de la literatura es, ciertamente, distinta—, la petición de un trabajo de los grupos juveniles sobre las obras clásicas están cuando menos fundamentada.



Las grandes obras clásicas sobreviven por un rigor que nunca está estrictamente referido a la belleza literaria. Existen una serie de elementos expresivos —tema, situaciones, personajes, estructura dramática, perspectiva ideológica, relación con el contexto histórico, etc.— que sustentan su supervivencia. Esos son, precisamente, y sin que ello signifique ninguna dislocación entre fondo y forma, sino una ampliación del concepto de esta última a los términos que corresponden al hecho teatral —que es un coro creador y no una docil ilustración de la literatura—, los elementos que convendría confrontar con la mentalidad del mundo juvenil.

La experiencia parece arriesgada, pero yo me atrevo a proponerla —y así lo hice a este Congreso hace unos meses— como una entre las varias posibles de donde puede arrancar un verdadero teatro juvenil, entendido como manifestación creadora y libre, pero, al mismo tiempo, disciplinada por una realidad cultural y por una carga histórica ante la cual el adolescente debe ir pronunciándose.

No es que considere, llegado a este punto, que cualquier obra clásica puede ser igualmente satisfactoria como punto de partida para el trabajo que aquí se propone. Habría que elegir aquellas cuyos conflictos conservan una mayor capacidad de estímulo, dentro de la simplicidad de su enunciación. Pienso, por ejemplo, en "Fuenteovejuna", de Lope de Vega, o "El alcalde de Zalamea", de Calderón, sin que esto signifique una concepción restrictiva del concepto "clásico", que, por el contrario, debe ser ampliado y cuestionado, como ha reflejado la ponencia de María Dolores de Asís.

Una recreación total de las mismas, sin ningún prejuicio sobre los resultados, podría reunir a jóvenes y a adultos en un trabajo común de creación y en una reflexión sobre la historia. Este trabajo en equipo, planteado científicamente, entre jóvenes y adultos, sea o no sobre textos clásicos, es un factor que resulta ya imprescindible para avanzar en el campo que nos ocupa. Angel Fernández Montesinos me hablaba de un posible espectáculo realizado por sicólogos, pedagogos, sociólogos, niños y hombres de teatro, creando textos y un lenguaje escénico que espero con gran curiosidad e interés.

18. Las obras más ricas de teatro juvenil que yo conozco son quizá algunos textos reunidos por el maestro Carlos Aladro y escritas para niños de las escuelas donde él trabaja. Son textos representados a su vez por muchachos de la misma edad, lo que quiere decir que se acepta con todas sus consecuencias que el teatro no es sólo literatura y que nos planteamos la conveniencia de un teatro **de** niños y **de** adolescentes no

basta escenificar sus textos, sino que hay que dejar que sean ellos mismos quienes, respectivamente, aporten en los ensayos los sucesivos factores expresivos.

Porque esta sería quizá mi respuesta al título de la ponencia. No basta hablar de un "repertorio" de teatro juvenil ciñéndonos exclusivamente a los textos. En los países teatralmente desarrollados, donde las subvenciones estatales permiten la organización racional del trabajo, cada teatro tiene "su" repertorio, entendiendo por tal no una lista de obras que se tiene en proyecto montar o que fueron montadas y arrinconadas, sino una serie de montajes ya realizados y repetidos cíclicamente. Uno de los problemas de nuestro teatro juvenil estaria ahi: que seguimos preguntándonos por los textos idóneos, cuando es obvio que esta indagación debe ir acompañada del análisis de las formas escénicas y presupuestos sociológicos alcanzados. Escenografía. Actos. Estilo. Música, lugar de la representación. Público... Todo ello con componentes de un verdadero repertorio de teatro juvenil, al mismo nivel que el texto.

Y es aquí donde, con el optimismo de quien no tema abordar la realidad, hemos de reconocer que nuestro "repertorio" es muy escaso.

19. Debo a la confianza de la A. E. T. I. J. el haber sido jurado de sus Premios de Teatro Infantil y en el que acaba de fallarse dedicado al Teatro Juvenil. No voy a extenderme en el desánimo causado por el bajo y estancado nivel de las obras presentadas al primero, que han motivado incluso una recomendación del jurado a la directiva de la Asociación en el sentido de que se procure interesar a una serie de escritores concretos. Las obras de Alfonso Sastre, López Salinas, López Pacheco, Luis Matilla, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Miguel Angel Rellán, Juan Antonio Castro, todos con un puesto en la literatura española y ocasionalmente tentados por el teatro infantil y juvenil serían el ejemplo de que allí existe un camino a seguir. Un camino, por lo demás, que necesita que las obras de tales escritores se representen de un modo regular, o con la resonancia social y económica suficiente como para justificar una dedicación sostenida en sus autores. Esperamos que los futuros premios de la A. E. T. I. J. puedan orientarse en ese sentido, sin cerrar por ello el camino a nuevas incorporaciones.

Con todo, y volviendo al nivel de las obras leídas en los últimos Premios convocados por A. E. T. I. J., yo diría que, además de bajo, es caótico. Junto a la obra en verso, textos con geranios y mocitas sevillanas, concebidos como sainetes de los hermanos Alvarez Quintero para niñas de trece años con claveles en el pelo. Al lado de tiernísimas historias de hadas y hormiguitas, historias de drogas o de espionaje. Cada texto es un salto "en el vacío" en la medida en que no se trata de propuestas integradas a

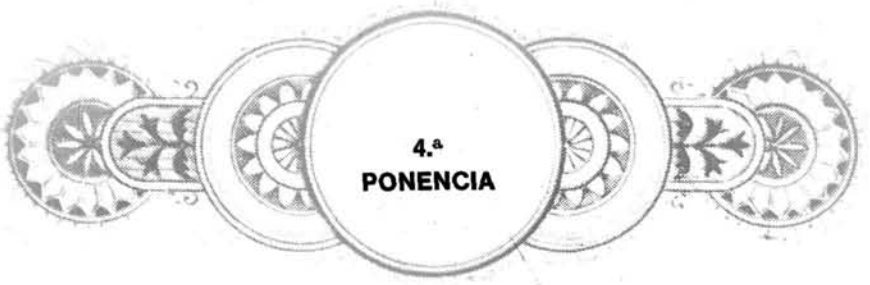
una cultura teatral, a un conocimiento real de espectáculos infantiles o juveniles, sino a la idea, demasiado abstracta, de lo que el adulto piensa que "debería ser" un teatro para niños adolescentes.

Esta falta de base real es la que explica también la poca atención que los autores ponen en la especificación de las edades o características sociales del público. El niño aparece como un destinatario inconcreto, dándose la obra para el niño de cinco o seis años al lado de las que parecen pensadas para adolescentes, sin que el autor nos advierta sus preocupaciones al respecto.

Las obras declaradas finalistas en los Premios de Teatro Infantil de la A. E. T. I. J. son una muestra de los términos que, en líneas generales, ha alcanzado el teatro juvenil en España, en la medida en que casi todas ellas están hechas para un público adolescente. La muestra, aunque pobre, debe ser tenida muy en cuenta. A las actas del jurado y a las notas de prensa dando cuenta de los sucesivos fallos me remito: allí están los títulos de las obras, los nombres de sus autores, y las consideraciones que nos hicimos en cada caso.

En todo caso, y para situar mis consideraciones un tanto ásperas en sus justos términos, de añadir que en "Primer Acto" hemos publicado, entre otros, dos textos de teatro infantil que han sido representados en muchos lugares. Uno de Iñigo Biosca, que figura entre los autores infantiles de Carlos Aladro, a los que debemos varias obras de gran interés y autenticidad, generalmente idóneas para espectadores de diez a doce o trece años. El texto —escrito a los once años— de Biosca alcanzó muchas representaciones en varios países latinoamericanos y constituye una inquietante y reveladora visión del despotismo y la hipocresía que un niño descubre en la sociedad de los adultos. El de Luisa Simon —fue finalista en la A. E. T. I. J., la misma autora ha vuelto a serlo este año en un mediocre "La paz es cosa de niños"— ha tenido una resonancia de orden nacional. Titulada "Y va de cuentos" y concebido como una desmitificación de los ternurismos de tantos relatos para niños, sé que ha interesado a numerosos grupos.

En cuanto al Premio de Teatro Juvenil, al que también me he referido a lo largo de la ponencia, sólo una obra, centrada en torno al problema de un personaje que lucha contra la oposición paterna para seguir llevando el pelo largo, ha parecido al Jurado que, pese a su pobreza estética, merecía ser mencionada siquiera porque hablaba de lo que parece un problema real.. El resto, cargado de resonancias de telefims y seriales radiofónicos, constituye un doloroso documento sobre la enajenación de una parte de nuestra adolescencia; o lo que quizá sea más exacto, sobre la función enajenante que ellos, por lo que descubren en los mayores, asignan al teatro.



20. ¿Qué conclusiones cabría sacar de lo anterior? ¿Acaso, dado el "vacío" a que me refería, debe renunciarse a estimular la creación de textos dramáticos para niños y adolescentes? ¿No sería un contrasentido decir que sin textos no puede haber espectáculos y que sin la experiencia que los espectáculos proporcionan no pueden escribirse textos? ¿No sería ese un punto muerto?

A mí me ha parecido que convenía exponer una serie de problemas relacionados con el tema de mi ponencia, y que ello podría ser mucho más útil y constructivo que analizar con detalle los textos de que disponemos. Interesa considerar la situación y trabajar sobre ella. Pero es obvio que este trabajo debe hacerse sobre todas las plataformas posibles, sin esperar utópicas situaciones, sino incidiendo, con espíritu dialéctico, dentro del proceso sociocultural, sobre todos los campos que estén a nuestro alcance, conscientes de la interdependencia de los factores de la evolución.

Es, pues, perfectamente compatible y coherente un trabajo encaminado en estas tres direcciones complementarias entre sí:

a) Estimular la creación de obras de teatro juvenil, publicando las que tengan algún interés, ya valiéndose de los propios medios editoriales del Estado, ya ayudando a las empresas privadas, bien mediante alguna subvención o bien mediante la compra de un número de ejemplares, cosa que, además de facilitar la publicación, permitiría la distribución de los ejemplares adquiridos entre los centros y personas vinculadas a este tipo de actividades.

b) Estimular las representaciones de teatro infantil y juvenil planteadas por los adultos, cuando concurran los elementos que hagan previsible un resultado estético y pedagógico estimable. En este aspecto es forzoso referirse a los que en Madrid realizan regularmente los Títeres y el Teatro Municipal, aparte de obras esporádicas y los que se hacen en otras capitales, de las que tengo noticia pero no conozco directamente.

c) Estimular con la máxima atención la creación de un teatro "de" los jóvenes. Podría, en un primer estadio, solicitarse textos, pero obviamente, y puesto que hablamos de teatro, deberá favorecerse en lo posible el nacimiento de espectáculos que integren, atendiendo a todas las exigencias del hecho escénico, los diversos elementos expresivos de la realidad juvenil.

21. La Escuela, la familia, el Instituto. He aquí los ámbitos habituales del adolescente. Dejemos a un lado ahora a la familia, análisis de cuya problemática, profundamente ligada a la situación de nuestra sociedad, excede totalmente las posibilidades de esta ponencia. Sí quiero referirme breve-

mente a la necesidad de que sicólogos infantiles, pedagogos y sociólogos tomen el papel que les corresponde. Nos movemos en un terreno que no puede dejarse exclusivamente en manos de los hombres de teatro ni de los dramaturgos profesionales. De este sector llegará una procupación estética y una conexión con la historia del teatro absolutamente necesarias, pero abocadas a la esterilidad si falta el conocimiento científico del niño. En este aspecto considero muy significativos los cursos para maestras de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y las investigaciones que un grupo de educadores y sicólogos realizan en el Colegio de San Estanislao de Kostka, refiriéndome sólo a Madrid, que es lo que directamente conozco personalmente, con varios pedagogos y sicólogos, donde iniciamos una serie de trabajos que fue necesario interrumpir por razones legales y económicas.

Es bueno y muy positivo que Alfonso Sastre haya escrito una especie de "Pequeño Organon", aplicado al teatro infantil; es un paso adelante que algunos directores del teatro profesional —y aquí habría que citar a gentes como Angel Fernández Montesinos o Francisco Nello— dediquen parte de su actividad al montaje de espectáculos para jóvenes o para niños; resulta estimulante que muchos de nuestros escritores contemporáneos se hayan ocupado del teatro infantil o juvenil, con una perspectiva más cercana a la experimental y abierta de un García Lorca o un Valle-Inclán que a la más paternal y pequeña burguesa de un Jacinto Benavente.

Con todo, la incorporación de la Escuela —y, por tanto, del Instituto— a la creación de un teatro juvenil es sustancial. Sólo ella podría permitir un conocimiento real de los sustentadores de ese teatro; sólo ella podrá, mediante los tests y estudios pertenecientes, testimoniar sobre la realidad sociocultural del medio que nos ocupa; sólo la existencia de una escuela madura y sin discriminaciones económicas certificará que el teatro juvenil es verdaderamente posible; sólo ella, con la colaboración de los sociólogos, podrá ayudarnos a la creación de esa base científica que necesita el desarrollo del teatro juvenil.

Un desarrollo que, para acabar sin miedo al tópico y según ya es costumbre entre la gente joven, está supeditado a la evolución progresiva de nuestra sociedad, al aumento de los niveles comunitarios de respto y libertad, y, por tanto, a la justa transformación de todo aquello que nos divide, nos hace arbitrarios o nos atemoriza.

La existencia de una cultura juvenil lúcida y, por tanto, de un teatro juvenil libre, es una conquista que corresponde a toda la sociedad española.

22. Ningún pesimismo en lo antedicho. El hecho de que en un congreso de la A. E. T. I. J., tras otras ediciones más sonrientes, se piense que es oportuno oír un punto de vista como el mío, de siempre caracteri-

zado, con todos sus errores, por la voluntad crítica de no endulzar la realidad, es quizá sintomático. No sé si lo es el que yo haya venido gustoso a decir aquí que debemos aprovechar, ordenar y desarrollar con cierto espíritu científico toda esa preocupación social, pedagógica y teatral, por la puerta del teatro infantil y juvenil, se ha sumado a otras fuerzas asimismo empeñadas en impulsar la vida de todos los españoles.

JOSE MONLEON

A LA IV PONENCIA

DEL
TERCER CONGRESO
DE
TEATRO DE LA A. E. T. I. J.

A LA IV PONENCIA DEL TERCER CONGRESO DE TEATRO DE LA A. E. T. I. J.

Esta Mesa de trabajo considera que no conviene basar la idea de un repertorio de teatro infantil y juvenil en la simple cita de unos textos, dado el decisivo valor del lenguaje teatral no literario. Entendemos también que no debe justificarse la validez de una representación de teatro juvenil 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.

Aceptado que las representaciones de teatro juvenil e infantil deben cumplir una función social clarificadora y motivar la expresión de la realidad de los niños y los jóvenes, hemos elaborado, atendiendo a la situación de ese teatro en el ámbito español, las siguientes conclusiones:

1.ª Señalar la necesidad de que los jóvenes se integren a la creación del teatro juvenil.

2.ª Que este teatro responda en cada caso a la realidad socieconómica y cultural del público destinatario.

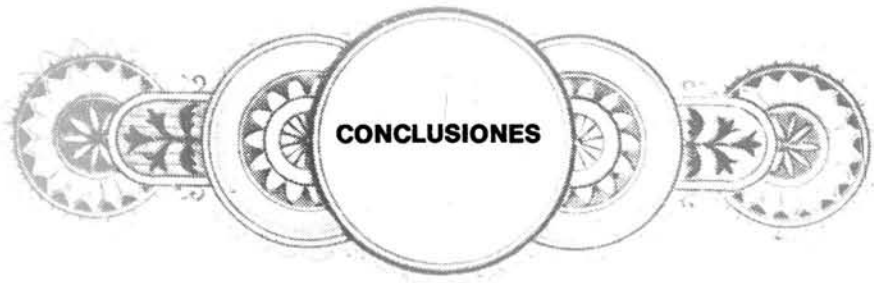
3.ª Este teatro en ningún caso será dogmático, debiendo plantear la problemática de forma abierta y objetiva dejando a los espectadores en libertad de extraer sus propias conclusiones.

4.ª Para el desarrollo práctico de estos principios y la concreción de un repertorio, consideramos necesaria la creación de un Gabinete de Estudio integrado por psicólogos, educadores, niños, jóvenes y hombres de teatro, acerca de cuyas características se ha sugerido lo siguiente:

a) La dimensión descentralizada del Gabinete que, aunque funcionará en Madrid, contará con las aportaciones, información y toda clase de colaboraciones de cuantas personas se interesan en el país por estos temas.

b) Un anteproyecto de Estatutos deberá ser redactado por la A. E. T. I. J. en el plazo de un trimestre sometiéndolo a todos los interesados a fin de reflejar todas las sugerencias que se consideren válidas.

c) En el Estatuto tipo aprobado se dejarán artículos abiertos a fin de que se recojan en ellos las características propias de cada provincia.



5.ª Serán funciones de este Gabinete, sin perjuicio de la ampliación y concreción que resulten de los Estatutos:

a) Recabar información, textos, cuadernos de creación, cuadernos de dirección y todo el material que pueda reunirse ahora y en lo sucesivo sobre las representaciones y proyectos inmediatos del teatro infantil y juvenil español.

b) Reunir y traducir todos los artículos importantes que se publiquen en el mundo sobre el tema del teatro infantil y juvenil.

c) Divulgar, mediante la publicación de un boletín periódico, el material citado en los apartados a) y b).

6.ª Estimular la creación de obras de teatro juvenil, publicando las que tengan algún interés, ya valiéndose de los propios medios editoriales del Estado ya ayudando a las empresas privadas bien mediante alguna subvención o bien mediante la compra de un número de ejemplares, cosas que, además de facilitar la publicación, permitiría la distribución de los ejemplares adquiridos entre los centros y personas vinculados a este tipo de actividades. El Gabinete propondrá a la A. E. T. I. J. la publicación de los textos de interés, en el peor de los casos, multicopiar y distribuir dichos textos a cuantos grupos lo soliciten. El gabinete intervendrá en el premio de la A. E. T. I. J. y contribuirá a la proyección de la convocatoria sobre toda la sociedad española.

7.ª Estimular las representaciones del teatro infantil y juvenil planteadas por los adultos, cuando concurran los elementos que hagan previsibles un resultado estético estimable.

8.ª Estimular con la máxima atención la creación de un teatro "de los jóvenes".