

TEATRO INFANTIL, EN LA ETERNA ENCRUCIJADA

Por Miguel Angel Almodóvar

Sociólogo. Autor de cinco piezas de teatro para niños. Ha dirigido los grupos de teatro infantil «La Canica» y «Ajoarriero». Crítico, durante los últimos cinco años, de Teatro Infantil en el diario «YA».



Teatro infantil es término tan en cuestión que incluso algunos especialistas, como A. Mantovani, le llegan a negar el pan y la sal al no aceptar en él significado específico alguno, posiblemente por la carga supuestamente peyorativa que comporta. Teatro infantil, teatro de los niños o para los niños. Intuiciones semánticas que conviene matizar.

P. Slade explica que son seis sus posibilidades significativas: niños que actúan para otros niños de forma proscénica; niños que actúan para adultos en forma proscénica; adultos que representan obras para niños; niños que actúan en montajes realizados

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; y *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

en forma anfiteatral y que son contemplados por un público numeroso o reducido; un edificio grande del que los adultos pueden sentirse orgullosos; un edificio pequeño en el que los niños pueden ser felices.

Como puede verse cabe aquí desde el esfuerzo sistematizador hasta la sutil ironía. De manera mucho menos ambiciosa puede afirmarse que lo que conocemos como teatro infantil puede ser hecho por niños o para los niños. De forma mucho más pragmática quizá cabría resumir en teatro de calidad-teatro de no calidad.

TEATRO HECHO POR NIÑOS

Tampoco aquí son simples las cosas y de entrada podrían hacerse dos grupos significativos: la actividad que se desarrolla con el fin de ofrecer funciones formales y aquellas que implican un ejercicio más individualizado y personal que no tiene como meta la representación. Teniendo en cuenta que en ambos casos el ámbito natural de esta expresión es la escuela, la primera quedaría prácticamente reducida a representaciones de escaso interés en general, que preparadas a toda prisa, con pocos medios y como broche-coartada de fin de temporada escolar (Navidades o vacaciones de verano), tratan de satisfacer a un público demasiado fácil, padres y familiares, que no acuden a ver una función, sino las evoluciones escénicas de un hijo, sobrino o nieto.

Por contra, el teatro-experiencia, el llamado juego o expresión dramática, comporta unas características que le otorgan un interés extraordinario en la formación integral del niño. Siguiendo a P. Leenhardt, «el juego dramático no se apoya en un texto previo que le obstaculice, moleste o paralice; en sí misma la idea de representación le es ajena: es un ejercicio que se agota en su realización».

Sin duda es el juego la forma de aprendizaje más común a todo tiempo y cultura. A través del juego el niño aprende de sí mismo y del entorno. Con el juego dramático el niño juega a ser, a identificarse, fundiéndose con el mundo adulto en la manera que desde su experiencia se percibe, lo que aporta explicaciones a interrogantes vitales. Además de un vehículo de aprendizaje, algu-

nos psicólogos, como E. Erikson, consideran que la infancia lo utiliza también para compensar derrotas, sufrimientos y frustraciones. Markey ha insistido en que los niños utilizan las situaciones lúdicas para expresar impulsos emocionales que de otro modo resultarían imperceptibles; en este caso la utilidad sirve doblemente como pista comportamental a los adultos que se ocupan de la formación del pequeño.

Pedagógicamente constituye un lugar común la afirmación de que el juego dramático sirve al niño para delimitar realidad de irrealidad, para afrontar desde nuevas perspectivas determinados problemas o situaciones que le preocupan; le ayuda a convivir con los demás por la comprensión añadida en la introspección de los roles ajenos; y, en general, facilita su desarrollo global y armónico, al tiempo que le abre horizontes comprensivos ante un mundo en cambio. En este sentido, C. Dasté afirma: «Las cualidades requeridas al hombre del mañana, que quizá le permitirán hacer frente a una situación particularmente difícil, son cualidades diferentes de las que han sido necesarias en otras épocas. Ya no se trata de acumular un saber que se está revisando sin cesar, un saber superado. Cada vez se tiene menos necesidad de repetir lo aprendido, y ya uno no se puede contentar grabando conocimientos, impregnándose de modelos. Se trata de poder adaptarse a los cambios rápidos, de ser capaces de inventar soluciones nuevas de cara a situaciones nuevas».

En el año 1981, un grupo de expertos elaboró, a instancias del Ministerio de Educación español, un proyecto que pretendía ser un posible programa de expresión dramática en la escuela. Después de algunos meses de trabajo y puesta en común, el diseño quedó listo y plasmado en una publicación interna que serviría de base de discusión al colectivo de enseñantes. El proyecto fracasó tras un lánguido itinerario erizado de dificultades; de ellas, alguna ha sido remarcada con carácter general y extensivo a toda institución escolar por la autora J. Voluzan, mientras que otras son esencialmente peculiares del sistema español; el número de alumnos por clase suele ser elevado, impidiendo el imprescindible control de la dramatización; en las escuelas no existen espacios adecuados; los padres suelen valorar como inútil todo aquello que se

aparta de las materias más tradicionales; los educadores carecen de la formación imprescindible; y las posibilidades generales de reciclaje son escasas. Finalmente, algunas tentativas de inmejorable intención fracasaron al institucionalizarse en días y horarios que rápidamente las convirtieron en una parodia de asignatura. I. Illich advertía con frecuencia del peligro: «Las instituciones crean certidumbres y desde que se acepta, el corazón se vicia, la imaginación se encadena».

Actualmente en España, las iniciativas en este campo se resumen en cursos ocasionales sin conexión alguna entre ellos sobre psicomotricidad o juego dramático, que imparten supuestos profesionales del teatro con dudosos bagajes pedagógicos. A escala oficial sería, por otra parte, utópico intentar sobrecargar los ya de por sí enloquecidos programas escolares que ni tan siquiera han logrado abolir los míticos deberes caseros.

TEATRO DE ADULTOS PARA NIÑOS

En 1978, L. Matilla, una de las figuras españolas más señeras en este campo desde vertientes tan diversas como la de autor, director o pedagogo, escribía un artículo bajo el título «Teatro infantil: la larga historia de una frustración». Casi una década después, en diciembre de 1987, el propio Matilla presidía una Mesa de la II Semana Internacional de Teatro para Niños en Madrid ante un desilusionado y escaso auditorio de profesionales del sector que, como en cada encuentro, recitaban los mismos males progresivamente agravados. Desgraciadamente en España el teatro infantil no es mucho más que eso: un grupo reducido de inasequibles al desaliento y un puñado de esfuerzos inconexos que chocan ante la total indiferencia e inacción de las instituciones.

Mundialmente existe una conciencia cada vez más generalizada de la necesidad de apoyo institucional al teatro; convicción que se incrementa en el caso del teatro para niños. Imaginar que un género de tales características pueda ser autónomo económicamente es condenarle a la inexistencia o a la degradación artística.

ESPAÑA Y OTROS MODELOS INTERNACIONALES

Los esfuerzos oficiales en España han sido ciertamente escasos. Entre 1960 y 1976 se mantuvo activo el Teatro Nacional de Juventudes de la Sección Femenina. Su actividad fundamental consistió en este tiempo en ofrecer una representación semanal en Madrid. También en la capital funcionó durante diez años, entre 1967 y 1977, el Teatro Municipal Infantil, que igualmente cada semana hacía una representación para escolares. Buscando una proyección a toda la geografía nacional, se creó en 1978 el CENINAT (Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro), organismo dependiente del Ministerio de Cultura. Su trabajo intentó orientarse en dos direcciones: representaciones formales de una compañía creada en su seno y desarrollo de talleres de expresión dramática y teatro en centros escolares. Con mayor o menor acierto llevó a cabo estas tareas e incluso por iniciativa de su único director, J. Morera, promovió una investigación sociológica a propósito de la percepción infantil del hecho teatral respecto a determinadas variables. La aventura decidió cerrarla la Administración tres años más tarde. Hasta el presente no ha sido sustituida por ninguna otra iniciativa.

La AETIJ (Asociación Española de Teatro Infantil y Juvenil), miembro de la ASSITEJ internacional, mantiene viva la llama de amor hacia el teatro para niños con el exiguo combustible de una pequeña subvención oficial, que a duras penas garantiza la supervivencia de su infraestructura con el aliento de un grupo de abnegados socios. Edita un boletín, sostiene una modesta biblioteca-videoteca y peleando por subvenciones-extra patrocina un premio anual de textos dramáticos para niños y una muestra nacional de grupos.

En una escala diferente, Acción Educativa promueve desde hace dos años una Semana Internacional de Teatro para Niños.

Fuera de esto sólo se producen esporádicos y discontinuos apoyos institucionales o para-institucionales ligados a Consejerías de Comunidades Autónomas o entidades financieras (generalmente Cajas de Ahorro). El carácter fuertemente coyuntural de estas acciones impide agruparlas en un mínimo esquema racional de política oficial en el sector.

Frente a esta absoluta dejación oficial, que abarca todo el amplio espectro nacional, estatal, comunitario o local, los países de nuestro entorno llevan a cabo activas políticas de apoyo al teatro destinado a niños y adolescentes.

Los países del Este europeo tienen una larga tradición en este campo y todos poseen Teatros Nacionales para la Infancia y la Juventud desde los años inmediatos al fin de la Gran Guerra. La financiación corre íntegramente a cargo del Estado y desde estos centros se articulan iniciativas que garantizan su penetración en todo el ámbito nacional, con especial atención al medio escolar.

En cuanto a los países occidentales, todos aplican mecanismos de protección y fomento al género. Cuatro de ellos pueden servir de ejemplo. Bélgica tiene una Ley desde 1978 que protege oficialmente el teatro infantil, a través de un eficaz sistema. Una vez cada dos años se celebra una muestra a la que acuden todos los grupos que lo desean; un jurado de expertos selecciona a los que ofrecen un nivel artístico adecuado y la Administración los incluye en un catálogo que ofrece a colegios, municipios, etc. La institución contratante paga la mitad del «caché» y la otra mitad es financiada por la Administración. Independientemente de esta modalidad competitiva, existen subvenciones directas para montajes de especial envergadura y para salidas al extranjero.

Los no seleccionados (en muchos casos la opción es del propio grupo) pueden acceder fácilmente al extenso circuito comercial beneficiándose del apoyo que reciben las salas.

En Dinamarca, la protección al teatro infantil está regulada por Ley desde 1970. De manera similar a la belga, el Estado subvenciona a los municipios o provincias con un 50% del gasto independientemente de las financiaciones directas a montajes que se conceden para determinados casos. Anualmente la Asociación de Teatros Infantiles edita un catálogo y mantiene una representación en el Consejo Teatral del Estado.

En Italia, la promoción del teatro infantil se produce desde varias instancias. El Ministerio de Cultura reconoce a cerca de setenta grupos de teatro para niños, a los que subvenciona con cerca de un 10% sobre el total destinado a teatro en el país. Existen paralelamente centros de teatro para niños a escala local, que financian las potencialidades creativas en el ámbito de su

territorio. Finalmente, experiencias individualizadas, como la del Teatro Stabile de Turín, mundialmente conocido, garantizan una atención prioritaria a los montajes teatrales para niños.

En Francia se subvenciona oficialmente este tipo de teatro desde 1968. En la temporada 1978-80, seis compañías se constituyeron en Centro Dramático Nacional. La red que forman actualmente las compañías y los Teatros Nacionales implantados por todo el país en su conjunto constituyen el cuerpo institucional que se conoce como «descentralización dramática». Son empresas de derecho privado subvencionadas por el Ministerio de Cultura bajo la forma de contrato trienal renovable y dotado económicamente en función de la envergadura del proyecto artístico.

Frente a estos modelos, y como se ha señalado, institucionalmente España carece de cualquier estructura en este campo, salvo excepciones irrelevantes, como la concertación con una sala madrileña o las subvenciones esporádicas para actividades como las Jornadas Internacionales de Acción Educativa o la Muestra Anual que patrocina la AETIJ. La total dejación y desinterés institucional, que alcanza a todos los estadios, obligan a que el teatro para niños sobreviva de manera patéticamente precaria, sin llegar ni de lejos a los niveles más elementales de calidad, implantación y eficacia que son comunes a la práctica totalidad de los países desarrollados.

Con todo, algo existe y en ello va a centrarse el análisis posterior.

COMPAÑÍAS DE TEATRO

Utilizando diversas fuentes, Acción Educativa ha elaborado un censo muy reciente de grupos, que recoge a los 86 que, con mayor o menor intensidad, incluyen en sus repertorios piezas para niños. La máxima concentración se registra en la Comunidad de Madrid, con 27 compañías. A ésta le siguen Cataluña, con 14; Comunidad Valenciana, con 12; y Castilla-León, con 8. El resto aparece con pequeñas unidades e incluso con ninguna en los casos de Navarra, La Rioja y Castilla-La Mancha.

En la encuesta, que ha sido respondida por el 50% de las formaciones, se pone de manifiesto que el 42% tiene como forma de financiación exclusiva los recursos propios y los créditos personales. Tan sólo un 29% admiten haber recibido alguna vez subvenciones a fondo perdido o por campaña. Si tenemos en cuenta la fuerte incidencia dentro del exiguo colectivo que haya podido tener la iniciativa que durante algunos años ha patrocinado la Caixa catalana, la vía de la subvención no aparece más que como una anécdota residual. La taquilla abierta sólo significa para estos grupos un misérrimo 6,5% de sus formas de financiación.

La pregunta en estas circunstancias resulta obvia: ¿de qué viven estos grupos? Pues viven de la diversificación, del salto de mata y de aquel tópico elemento al que se le atribuye la existencia de los camaleones: del aire.

Los montajes se reducen al mínimo, prescindiendo de efectos y, en general, de la incorporación de las tecnologías a las que el niño accede en su vida cotidiana; la actividad teatral infantil se entremezcla con montajes para todos los públicos o para adultos. Finalmente, se sobrevive gracias a la aportación continua de ilusiones y nuevos proyectos que van llenando los huecos de las sistemáticas deserciones. Se trata, en suma, de una falsa continuidad que no suele afectar más que a poco más que al nombre.

ESPACIOS ESCENICOS Y HORARIOS

No existen en España más que dos o tres salas de teatro específicamente destinadas al público infantil. Constituyen experiencias periféricas irrelevantes. La inmensa mayoría de los espectáculos teatrales para niños se ofrecen en salas destinadas a espectáculos para adultos, lo que supone una dependencia escenográfica y horaria para lo infantil que, a menudo, resulta irritantemente intolerable. En estas condiciones las obras de teatro infantil se ven obligadas a soportar a sus espaldas unos elementos escenográficos completamente absurdos, unas luces que sólo por casualidad coinciden con los sujetos a iluminar y, finalmente, unos horarios que obligan a heroicos y poco saludables comportamientos. Las primeras horas de la tarde obligan a niños y adultos acompañan-

tes a no dar tregua a sus digestiones y la consecución del espectáculo les deja en la calle en tiempo de nadie.

TEMATICAS Y TEXTOS

Quizá sea en este ámbito donde la desactualización se haya ido haciendo cada vez más patente. En general, los grupos recurren a invenciones más o menos personales a la hora de elegir el soporte dramático de sus piezas. No desprecian el teatro de autor, dicen; simplemente se quejan de la ausencia de textos, de obra de autor. J. Butiña y N. Tubau realizaron un estudio, hace dos años, en el que censaron las obras de teatro para niños que se podían encontrar en el mercado editorial español. Excluían del mismo todos aquellos títulos difíciles de encontrar por la rareza o vejez de las ediciones. Con fecha de septiembre de 1985 registraban cerca de 200 títulos que probablemente hoy se hayan duplicado por la aparición desde entonces de varias colecciones dedicadas a esta materia. Parece que la disculpa carece de fundamento.

Los grupos recurren a su propia pieza por razones de economía en diversos órdenes. Adaptan la función a sus peculiaridades de elenco y a las no menos significativas de presupuesto. Se realizan de esta manera montajes de supervivencia que poco o nada tienen que ver con auténticos proyectos teatrales. El producto final no está, como debiera, orientado al espectador, sino a las necesidades del actor en su sentido más amplio.

Del citado censo de Butiña y Tubau se deducen determinadas características temáticas que poco o nada tendrán que ver, en razón lógica del divorcio grupos-autores, con la práctica teatral que se manifiesta en los escenarios. Según este balance, el 20% de las obras están inspiradas en textos literarios. El resto se distribuye en similares proporciones entre cinco bloques temáticos: adaptación de leyendas o cuentos tradicionales, el género fantástico, el grupo ideológico, el de contenido sentimental y el de temática que los autores denominan comprometida.

En una ponencia presentada en las Primeras Semanas Internacionales de Teatro para Niños, promovidas por Acción Educativa y que posteriormente ha sido recogida en la publicación «Teatro

de, por, para... los niños», el autor de estas líneas realizaba su personal clasificación temática en cuanto a obras representadas. Cuatro categorías básicas aparecían en el análisis. En primer lugar destaca la exaltación de lo infantil frente a lo adulto. Se trata de presentar al niño o a lo infantil como la máxima expresión de creatividad, belleza y amor. Frente a ese idílico mundo se sitúan unos adultos sin capacidad para comprender elemento alguno de este mundo infantil que, lógicamente, atacan desafortadamente, intentando cercenar todos sus valores. Los adultos, padres y profesores, son autómatas represores que prohíben y castigan sin ton ni son. Como es lógico, la bondad, la creatividad y el amor vencerán en la pugna, aunque cualquiera pueda dudar razonablemente de la existencia generalizada en nuestra sociedad de tales patrones comportamentales y del atractivo que para un niño actual puedan tener héroes de trazos tan arcangélicos.

El segundo bloque temático se definía como de vindicación-ecologismo. En él se encuadran un conjunto de piezas que reivindicaban mejoras en la calidad de vida ciudadana, con especial énfasis en aquellas que afectan más directamente a la infancia. Se trata de reclamar la no contaminación de los aires y los mares, el no exterminio de especies en extinción, mayor abundancia de parques o la mejora de los transportes públicos. Es, sin duda, perfectamente lícito despertar la conciencia infantil respecto a temas tan vitales, pero hacerlo de manera atractiva, no panfletaria o divertida, resulta harina de muy distinto costal. En general, se suele caer en un discurso plúmbeo, en el que el niño participa de manera distante y con una falsa implicación inducida a presión.

Un tercer grupo a destacar por su abundancia escénica es el que intenta desmitificar el cuento mágico tradicional. Básicamente todo consiste en barajar los roles tradicionales adjudicándolos a diferentes personajes, de manera que la bondad, la inteligencia o la sagacidad se atribuyen a los malos, mientras que a los tradicionales «buenos» les toca pechar con todos los defectos e iniquidades. La estructura dramática no sufre alteración y sólo afecta a la adjudicación de papeles. Normalmente, el niño acepta con indiferencia este galimatías y no se emociona porque no son mitos referentes los que le alteran; Caperucita es fácil; no lo serían, sin duda, tanto los héroes que hoy pueblan su universo de fantasía.

En el último apartado se agrupa el mayor número de montajes, y se definía en el artículo de referencia como la no-temática o los disfraces del ludismo. La precariedad de medios y el carácter provisional que es común a los montajes teatrales para niños lleva con desgraciada frecuencia a algunos grupos a recurrir a la artimaña de la mal llamada «participación». Consiste ésta en interrumpir la acción dramática (en el supuesto optimista de que la misma existiere) para realizar un juego desmañado, que incluye subidas y bajadas del escenario al patio de butacas, carreras, gritos y toda una múltiple suerte de «participaciones» del espectador, que van desde medio disfrazarle a hacerle repetir mecánicamente un estribillo, pasando, como es lógico, por todo un sin fin de insensateces completamente ajenas a la dramaturgia.

La coartada tras la que se encubren estos desmanes estéticos es la de la aceptación de los espectadores. Es cierto que los niños suelen divertirse; los niños se divierten de muchas formas; lo que es cuestionable es que aquello tenga algo que ver con el teatro entendido en su dimensión profesional.

No es fácil saber hoy cuáles son las temáticas que en el medio teatral pueden conectar con las expectativas del niño. Su fortísima dependencia actual de los medios audiovisuales ha modificado extraordinariamente sus hábitos de consumo estético y cultural y no parece que esto haya sido asimilado por los autores, individuales o colectivos, de teatro para niños. Como señalaban R. Aparici y L. G. Matilla, «la mayoría de los programas de televisión están armados en base a núcleos de atención que se caracterizaban por la suma indiscriminada de personajes, situaciones, ambientes, así como para el cambio sucesivo de planos (en series y dibujos animados, los cambios de plano se producen en 1 y 5 segundos), con el fin de no permitir la reflexión en el espectador». Es evidente que el teatro puede constituirse en eficaz antídoto de esta fórmula orientada a la disminución progresiva de la creatividad, pero en ningún caso se debe perder de vista la imprescindible incorporación al hecho teatral de tecnologías y métodos que le enriquezcan, le sitúen a la altura de los tiempos y los hábitos del espectador y que, al mismo tiempo, no le hagan perder su especificidad comunicativa.

Una fórmula que ha sido ensayada con éxito en algunas oca-

siones ha sido la creación colectiva entre niños y adultos. Los míticos «La pomme verte», de C. Dasté, y «La marmaille», de M. Rioux, desarrollaron buena parte de su más renombrada actividad internacional en el teatro para niños siguiendo esta práctica. En España sólo una experiencia, la de L. Matilla a mediados de los setenta al frente de «Ditirambo», guarda paralelismo con estas opciones.

En general, estas experiencias surgen de talleres teatrales en escuelas, en los que los niños van creando una argumentación dramática que, finalmente, es puesta en pie por un equipo de adultos profesionales en colaboración directa y constante con aquéllos. M. Rioux narra así el principio de la experiencia: «Escogíamos previamente seis niños (entre seis y diez años) que habían seguido talleres de expresión dramática. Cada uno debía crear su propio personaje, y después todos juntos los ponían en relación con los otros. Esta forma de proceder evita las situaciones lógicas, la imitación de personajes y las situaciones conocidas con anterioridad en libros o en televisión, creando unos escenarios más originales y más personales».

Evidentemente, indagar en estas vías requiere de unas condiciones que hoy no existen en nuestro país más que en algún caso anecdótico.

EL ESPECTADOR

De las características anteriormente mencionadas se infiere fácilmente que el espectador de teatro infantil es escaso y poco o nada definido en sus expectativas y gustos por la volatilidad de la oferta y su habitual bajo nivel de calidad.

El niño llega al teatro desde la escuela o desde el hogar. En el primer caso el colegio incluye la actividad entre las llamadas «extracurriculares»; el alumno acude en masa, junto a un grupo de pares en los que en estos casos se manifiestan inevitablemente reacciones de liderazgo que conducen a la excitación colectiva o al alboroto, por lo que raramente proporcionan al niño una experiencia individual que le anime a constituirse en espectador teatral.

Cuando el niño acude a un espectáculo comercial de la mano

de un adulto encontrará allí todas las consecuencias de las disfunciones y precariedades a las que se ha venido aludiendo. Los escenarios no son atractivos, tanto por la precariedad de medios como por la subordinación al montaje adulto que hace que, tras una situación de actualidad, se enseñoree en castillo medieval o cosas por el estilo. El nivel de los grupos suele ser bastante bajo y el recurso a fórmulas de puro jugueteo, demasiado frecuente. Los adultos que han hecho el esfuerzo de llevar a los niños a la sala en horarios infames tratan de rentabilizarlo por todos los medios y suelen ser los más ardorosos seguidores de todas las patochadas que se les sugieren desde el escenario: palmotean, dicen que sí o que no a las necias preguntas y corean todos los estribillos imaginables, mientras que sus hijos, sobrinos o nietos mantienen una actitud de preocupada discreción cuando no de absoluto bochorno. Muchos niños y adultos han dado por hecho que el teatro infantil consiste en esta estupidizante degradación tan común y como otros tantos subproductos culturales es reclamado con frecuencia.

Naturalmente existen las excepciones en las que se ofrece teatro de calidad, pero éstas son tan escasas como poco propicias al éxito. Sólo hacen taquillas rentables los rostros televisivos, que además de este «tirón» no suelen aportar más que unos numeritos en «play-back» y unas pocas marrullerías escénicas. El resto sobrevive gracias al fuerte ahorro de partida.

BALANCE-RESUMEN Y ALTERNATIVAS

Para los implicados generosamente en el teatro para niños, para los profesionales auténticos, pedagogos y amantes del género, la larga historia de la frustración, en frase una vez más de Matilla, no ha terminado. De hecho en cada encuentro promovido por cualquier instancia se pone de manifiesto la carencia absoluta de perspectivas de futuro, habida cuenta de la inacción institucional en un campo que necesita de tan imprescindibles apoyos. La sensación de que hay que buscarse la vida diversificando el esfuerzo en otras actividades es común a todos los que se dedican al género.

Se trata, una vez más, de la pescadilla que se muerde la cola.

La falta de apoyo va haciendo bajar las cotas de calidad y desde ellas se hace difícil proponer acciones decididas de fomento.

Las instituciones culturales, educativas, sociales, deben tomar conciencia a todos los niveles, desde el Estado a las asociaciones vecinales, de la importancia fundamental del teatro, como experiencia y como espectáculo en el desarrollo intelectual y afectivo del niño.

Los creadores deberán esforzarse en buscar formas de colaboración interdisciplinar uniendo en proyectos a técnicos audiovisuales, arquitectos, ingenieros y pedagogos, junto a director, autor y actores. Sólo ese esfuerzo coordinado podrá servir de base a un producto que esté en condiciones de competir dignamente con los que constituyen el consumo cotidiano del niño actual.

El teatro para niños debe ser algo elaborado en extremo y nunca una secreción del teatro adulto, como resulta ser hoy con triste frecuencia. L. Sowden lo explicó en una ocasión muy claramente: «Como ex-niño que soy, con gran experiencia de lo que es la niñez, tengo ideas muy concretas sobre lo que tendría que incluirse en un espectáculo para niños; en primer lugar, quiero muchos cambios de escena. No me importa que los cambios de decorado se hagan ante mis ojos. De hecho lo prefiero así. En segundo lugar, quiero una historia, y quiero que se interprete con dantismo y con detalle hasta el final. En tercer lugar quiero acción. Cuando Juan se sube por el tallo de la planta de mostaza, le quiero ver subir altísimo hasta verle penetrar en las nubes; ¿cómo os arreglaréis para representar las nubes? Pues eso es asunto vuestro, ¿no os parece? Yo no estoy planificando el teatro para el espectáculo. ¡Lo hacéis vosotros! No podéis engañarme por las buenas con una escalera o una tubería. Por éstas podría yo mismo trepar. En cuarto lugar, quiero drama, aunque sea crudo. Al final es el drama el que hace el espectáculo; así que hagamos teatro con fundamento, ampliando al máximo este ingrediente; que extrae de mí y de ti también todo el horrible primitivismo. En quinto lugar, recreáte un poco sobre el sentimentalismo de la historia. No es que lo desee. Creo que es una ñoñería. Pero tranquiliza a los niños. Y por fin, si me has prometido helado de chocolate en el descanso, procura arreglártelas para que lo perciba. Si no lo haces, no volveré nunca».