

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE PEDAGOGÍA

HACIA UNA PEDAGOGÍA TEATRAL INFANTIL INSPIRADA EN
POSTULADOS ARTODIANOS

INFORME ACADÉMICO DE
ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OPTAR AL
GRADO DE LICENCIATURA EN
PEDAGOGÍA PRESENTA
JULIA NOEMÍ RAMÍREZ DEL
SOLAR

ASESORA: Dra. AZUCENA RODRÍGUEZ OUSSET

MÉXICO, D.F.

MAYO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
LA BÚSQUEDA DE CAMINOS HACIA EL TEATRO	4
Mis inicios	4
Hacia la resignificación del teatro hecho por niños	6
Presentación de la experiencia teatral; “Per molts anys Federico” (Por Muchos años Federico)	
Antecedentes	11
Las líneas de trabajo del taller de teatro	13
• La creación de un grupo	14
• El entrenamiento vocal y corporal para actores	15
• La directora-autora y el público	16
• El montaje	17
• La obra teatral “Per molts anys Federico”	18
CAPÍTULO 2	
LAS TRES GRANDES TEORÍAS TEATRALES	23
• Bertold Brecht	25
• Konstantin Stanislavski	30
• Antonin Artaud	35

CAPÍTULO 3

DIFERENTES ENFOQUES SOBRE TEATRO HECHO POR NIÑOS 55

- Teatro mortal y fin de curso. Directores y maestros de escuela, actores y monitores 55
- Teatrerros, pedagogos y psicólogos que no aceptan el teatro hecho por niños y su transformación en críticos teatrales 58
- Teatrerros: directores, actores, autores, teóricos teatrales que defienden un teatro hecho por niños. Ven al niño como actor 82

REFLEXIONES FINALES 87

BIBLIOGRAFÍA 91

ANEXO 1 97

LA PRESENTACIÓN DE LA OBRA “Per Molts Anys Federico” 97

Cuadros. 97

Fotos. 105

INTRODUCCIÓN:

El objetivo de este trabajo es rescatar, reivindicar los postulados teatrales que nos legó el poeta Antonin Artaud para el teatro hecho por niños.

Mi deseo es compartir mi práctica, mi experiencia pedagógica teatral; y que pueda contribuir al reconocimiento del teatro hecho por niños, que por un lado se ha reducido a la utilización de algunos elementos teatrales para apoyar o resolver problemas psicológicos como la falta de empatía, la falta de creatividad, de cohesión grupal, etc. Y por otro lado, tenemos ese teatro infantil que podríamos calificar de mero exhibicionismo que, como muy bien apuntan algunos psicólogos y pedagogos, es perjudicial para el niño.

Intentaré mediante este trabajo, que se reconozca al niño como actor en el momento en que se pone a jugar sin máscara y quiera compartir su juego, demostrar que es capaz de jugar-actuar en una obra teatral tan bien, como lo haría un actor profesional, que al dirigir y enseñar teatro a los niños de lo que se trata en realidad es de un intercambio, en el que hay que estar muy atentos a las sugerencias y deseos de las niñas y niños. Este actuar bien se refiere a las cualidades que se le pide a un actor profesional, es decir su apertura emocional, su honestidad, el deseo de que lo miren, es decir que miren su juego, compartirlo, la simplicidad con la que resuelve este juego, su ligereza y el hecho de no estar perdido entre conceptos, convenciones, su alegría y su entusiasmo. Es verdad que no todos los niños tienen estas características, a medida que crecen las van perdiendo poco a poco; y de eso se ocupa principalmente la escuela y la familia. Por eso mismo es tan importante concebir el teatro hecho por niños como una necesidad artística, y no solo una necesidad psicológica. El hecho de ver el teatro como un mero apoyo en temas sociales o de crecimiento personal, lo convierte en una especie de psicodrama que no resuelve las inquietudes artísticas de los niños, tan necesarias como el pan. Ya que las niñas y niños disfrutan jugando-actuando, bailando, jugando con las palabras, pintando, esculpiendo, etc. Tampoco se trata de obligar a hacer teatro. No a todos los niños les gusta mostrar su juego, ni compartir su quehacer artístico con un grupo.

Como veremos a lo largo de este trabajo, el teatro total que propone Artaud, está pensando también para respetar las diversas maneras de ser, la naturaleza de cada niño. Puede ser que a uno le guste diseñar o practicar algún instrumento, que a ratos disfrute de la soledad, del silencio; sus preferencias artísticas pueden integrarse en esta concepción teatral, que engloba todas las artes.

En el primer capítulo muestro como nació y como se desarrolló mi interés por el teatro; y sobre todo por el teatro hecho por niños. El segundo capítulo expone mi experiencia como profesora de teatro para niños y en particular la experiencia del montaje y la puesta en escena de la obra teatral “per molts anys Federico” (por muchos años Federico). El tercer capítulo presenta las tres teorías teatrales más importantes, que influyen en la manera de concebir el teatro y que son la base para comprender el capítulo cuarto, que es el que desarrolla los diferentes enfoques o puntos de vista del teatro hecho por niños.

Mi intención es mostrar como las teorías teatrales que propuso el poeta Antonin Artaud son válidas tanto para la práctica teatral de adultos, así como también para el teatro hecho por niñas y niños, esto solo será posible si nos acercamos a dicho autor sin prejuicios y reconociendo lo que la mayoría de la gente de teatro de vanguardia ya reconoce, que Artaud es uno de los teóricos teatrales más importantes que ha dado el siglo pasado.

Fue gracias al doctor Oscar Zorilla que descubrí el teatro, tal como lo plantea Antonin Artaud, también fue él, que me animó a llevar a la práctica algunas de sus propuestas. En este sentido este trabajo es un intento de mostrar, a través de algunas de mis experiencias teatrales, tanto a nivel de profesora de teatro como de directora-autora teatral que las teorías que propuso Artaud, son factibles de llevarse a la práctica; y que son una de las más convenientes para el teatro practicado por niñas y niños, sobre todo en lo concerniente a la utilización del texto “la obra de teatro” y a la utilización del espacio teatral.

No creo que sea adecuado darle el nombre de obra teatral al texto, a la literatura dramática, que a lo mejor puede o no, convertirse en un buen montaje, por eso en este trabajo utilizo las palabras “obra teatral” para

designar al espectáculo teatral, a la representación ante el público. En este sentido “la obra teatral” solo contempla al guión, a las palabras escritas como un elemento más, tan importante como el espacio, el silencio, la música o los actores. Una obra de teatro, que como veremos, está siempre viva, no puede, ni debe basarse solamente en el guión que está terminado, acabado.

También me interesa reivindicar la figura de la directora-autora, como la responsable y creadora del espectáculo tal como lo plantea Artaud, Y eso como lo veremos en este trabajo solo es posible de conseguir cuando asumamos que la base de la puesta en escena no es el texto dramático, sino todos los elementos que integran la escena. Y que es justamente la figura de la directora-autora, creadora, la que unirá dichos elementos escénicos, necesarios para ir dando forma al espectáculo, a la puesta en escena. Cuando los grupos teatrales están muy unidos entre los actores, actrices y el director, se puede hablar de una especie de creación colectiva, aunque siempre es necesario, una especie de director de orquesta, un ojo fuera de la escena.

CAPÍTULO 1

LA BÚSQUEDA DE CAMINOS HACIA EL TEATRO

Mis inicios

Hace muchos años que me dedico a enseñar teatro a niños, antes incluso de que me sintiera autorizada a hacerlo. Este permiso misterioso llegó con la experiencia teatral de Tlacotalpan, de la que hablaré más adelante. Empezó con las ganas de establecer una relación más auténtica con los niños, (me fascinaba como jugaban, su fantasía, sus representaciones, sus rituales, toda una serie de herramientas que me habían ayudado en mi infancia y que también podía verlas en algunas obras de teatro. Casi siempre veía que la relación de los niños con los adultos y sobre todo con los padres y maestros de escuela, estaba basada en la falta de comunicación, mientras el niño le hablaba de su mejor equipo de fútbol, la madre, le contestaba con el anuncio de una boda familiar o de que no había estudiado “mates”, cualquier cosa menos interesarse por lo que le estaba diciendo el chico, aunque sea para decirle que no le interesa lo del fútbol, como a un amigo y no como a un enemigo

A los nueve años formé un grupo de teatro con compañeros de la escuela, escribimos una obra de teatro, “la familia Damos” y se veía básicamente el conflicto entre dos hermanas, una era chapada a la antigua y la otra era “la moderna”. Tratamos de hacerlo lo más “serio” posible, llegamos a cobrar las entradas que en vez de monedas eran botones. Nos la pasamos muy bien jugando. Con ocho o nueve años, ya tenía la responsabilidad de saber que era lo que me gustaba.

Mi padre era director de teatro y mi madre actriz, con ella actuaba en las pasiones de semana santa. Su grupo era bastante especial, eran actores poetas, bohemios, un poco como Fernando Ferrán-Gómez, actor, escritor y director madrileño. El proceso del montaje de Las Pasiones y de las obras de teatro en general, era lo que me interesaba y no el espectáculo en sí, este no solo me aburría, me inquietaba porque cuestionaba mis ganas de dedicarme

al teatro. Empecé a estudiar danza clásica, moderna... las obras teatrales me seguían aburriendo e interesando al mismo tiempo, al trabajar mi cuerpo intuía la necesidad de que el actor utilizase un instrumento y este era su cuerpo. En los teatros siempre veía que el único trabajo que tenía el actor era aprenderse el texto de memoria, lo demás me parecía como lo ve el director de teatro Jerzy Grotowski (1992:9), *“El actor presenta al público acciones que requieren escaso “saber hacer”, tan banales como saber andar, levantarse, sentarse, encender un cigarrillo, meter las manos en los bolsillos o cumplir con los ritos de la vida diaria”.*

Recorrí escuelas, grupos y no pude encontrar a los actores y directores de Las pasiones, sabios, con un sentido del humor capaz de curar los males más terribles. Los nuevos actores eran jóvenes con ganas de arrasar, ser estrellas, esclavos de su cuerpo, del dinero, de la fama. Me encontraba en una situación bastante extraña, por un lado el teatro me atraía y por otro me parecía lo más alejado de lo que quería hacer. Entretanto mi familia solo apoyaba mis estudios teatrales si hacía algo más “serio”. Me decidí por pedagogía en la U.N.A.M.

Allí encontré lo que estaba buscando, por un lado investigar, estudiar, mediante la psicología, la sociología y la didáctica “al niño” que me seguía fascinando. Muy pronto me di cuenta que en la escuela se usa al teatro con fines didácticos, por ejemplo como auxiliar en la clase de lengua y literatura, etc. y sobre todo con fines psicológicos y la lista allí se hace enorme, que si es integrador, que libera emociones y energías, que si cumple con una función catártica, que desarrolla la creatividad, etc. Parece ser que el teatro escolar se convierte en una herramienta para someter o adaptar al niño a la institución escolar, familiar o social. Es importante reconocer, como dice Robert Mallet, en la presentación del libro de (Dasté, Jenger y Voluzan; 1975:7) *“Que la escuela es una coacción, y a partir de esta convicción, apliquémonos con pasión a hacerla menos coercitiva, lo menos escolar posible”.*

Hacia la resignificación del teatro hecho por niños

Creo que si empezamos a aceptar la rigidez, la coacción, que existe dentro del ámbito escolar, el teatro infantil recuperará su verdadero sentido, es decir un arte hecho por niños tan válido y reconocido como el hecho por actores profesionales. También recuperará su nombre, ya que ahora es muy difícil encontrar el término teatro hecho por niños, lo han reemplazado por juego dramático, expresión dramática, creación dramática, etc. Opino que el teatro infantil ha de liberarse de la psicología evolutiva y del teatro convencional, basado en el texto y el espacio a la "italiana", en el capítulo cuarto desarrollaré este punto de vista.

Quería también mediante el estudio de la pedagogía, entender porque me interesaba el teatro y como podía desarrollar este estudio. En esta búsqueda tuve un encuentro clave, se trata del Dr. Oscar Zorrilla, maestro excelente que con su taller "El teatro Mágico de Antonin Artaud", me dio una especie de brújula que siempre me ha acompañado en mi camino como teatrera. Al presentarme al poeta Antonin Artaud me estaba dando el fuego que como sabemos quema, destruye sino sabemos utilizarlo, por suerte el Dr. Oscar Zorrilla que también era un poeta supo ordenar los conjuros, palabras claves, gritos, advertencias, cartas, poemas, etc. de su admirado Antonin Artaud. También me aconsejó sobre grupos y talleres teatrales que me podían interesar. Descubrí que el tipo de teatro que proponía El mago Artaud, se podía encontrar en parte, en el teatro oriental y que ya había directores y grupos occidentales, que basándose en algunos de sus postulados estaban renovando el teatro occidental, me refiero al Director de teatro Grotowski y todos sus seguidores como Eugenio Barba, Pino Capitani, Pino de Buduo, etc, el grupo "Living theatre", El director de teatro Peter Brook y otros.

Al terminar los créditos de pedagogía, a principios de los ochenta, tuve más tiempo para buscar, probar y después de trabajar en diferentes grupos, proyectos y talleres y así fue como llegué a Tlacotalpan, en donde se llevó a cabo un proyecto teatral financiado por la universidad veracruzana y el ministerio de cultura holandés, dirigido por el director y actor Rense Rooyards, especialista en teatro de calle y con mucha experiencia sobre

teatro indígena en México. Durante cinco meses vivimos juntos todos los integrantes del grupo de teatro, fue una de las prácticas teatrales más intensas que he tenido y también una de las que más huella han dejado en mi quehacer teatral.

No empezamos con la clásica lectura del texto, como lo hace la mayoría de los grupos de teatro. Cada mañana a las nueve, entrenábamos el cuerpo, la voz, también aprendimos algunos de los instrumentos musicales más típicos del lugar y por las tardes, entrenábamos el espíritu, relacionándonos con los diferentes grupos de habitantes de aquel pueblo (para montar obras de acuerdo a sus necesidades e inquietudes) y también íbamos a las escuelas, a los manicomios y a los pueblos que se encontraban a lo largo del río Papaloapan. En ellos, después de nuestras representaciones los habitantes de los poblados nos agradecían con otro espectáculo, y llamaban a bailarines, cantantes, se daba una especie de trueque mágico. Me acuerdo de una escuela en la que la directora muy orgullosa, nos mostró el teatro de la escuela, cuando le dijimos que queríamos una sala de clase para la representación no lo entendía... esa tarde me di cuenta de la importancia del espacio escénico, (tan importante como el texto) al estar al mismo nivel y tan cerca del público (los niños) la comunicación que estaba buscando la pude disfrutar y apreciar de tal manera que hasta ahora en mis espectáculos, ya sea con niños o con adultos siempre busco la cercanía, la complicidad del público. La experiencia tlacotalpeña en sí, es tan rica que es digna de estudio, tengo entendido que la revista teatral "tramoya" dedicó todo un número a esta experiencia.

Después de la vivencia tlacotalpeña, decidí marchar a Italia para encontrar a los grupos seguidores en cierta manera del mago Artaud. Allí me encontré sobretodo con dos grupos: "El living theater" y "el Potlach" antagónicos entre sí, El primero provenía de la experiencia de las comunas de los años sesenta, "peace and love", políticamente apoyaban a grupos anarquistas, sus directores daban toda la libertad que los actores pedían y solo entrenaban sus cuerpos cuando sabían exactamente que era lo que querían montar y para que iban a servir los ejercicios corporales. El segundo grupo teatral, con su director Pino di Buduo, discípulo de Eugenio Barba, que a su vez estudió

con Grotowski, era una especie de cuartel general por el autoritarismo del director y por el trabajo físico tan duro, como el que se pide a una bailarina o a una atleta de élite. Del living, me fascinaba el proceso que llevaba al montaje y del Potlach me maravillaba la puesta en escena, el espectáculo. Esta experiencia, es decir el hecho de conocer a dos grupos tan opuestos entre si (Que ahora me doy cuenta que en el fondo se podían complementar) Me provocó la misma inquietud que tuve cuando me enfrenté al teatro antes de la brújula-Artaud que me dio el Dr. Zorrilla. Olvidé que la tenía.

Regresé a México, empecé a trabajar con el grupo de teatro de calle que la Secretaría de Educación Pública, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, apoyaba. Daba clases de teatro a grupos de niños, tanto de la calle, (que algunas veces no sabían leer ni escribir), talleres en locales como el de la librería Ghandi y en algunas escuelas activas.

También di algunos talleres de teatro a maestros de provincia, seguí con mis estudios teatrales y estudié dramaturgia con el profesor Hugo Argüelles, seguí con talleres, al final de mi estancia en México, estuve con el director y profesor de teatro Abraham Oseranski, lo que también resulto ser una experiencia muy rica a nivel profesional.

Un día la brújula me habló y me hizo señas para seguir buscando, por eso decidí regresar a Europa, a someterme al cuartel general, todo por el resultado, que me atraía tanto y que no me dejaba ver el inconveniente que tienen todos los autoritarismos. Por suerte llegué a la dulce Barcelona, que tenía muchas ganas de sacudirse de la dictadura feroz que le impuso el franquismo. Muchas puertas se abrían y no me daba cuenta, pasaba de largo, como cuando conocí a Carlota Soldevilla, actriz y directora del Institut del teatre, que me aconsejó matricularme a Dirección de teatro, y yo insistí en matricularme en la sección de títeres, que por un lado era la sección más convencional y por otro los alumnos ya venían sabiendo dibujar, en realidad saber dibujar era un requisito que no estaba claro en el momento de matricularme y para mi era muy penoso depender de maestros y otros alumnos para realizar mis proyectos. Lo bueno de esta etapa fueron los festivales de teatro que organizaba el Instituto. Pude disfrutar y aprender con espectáculos tan buenos como el de un titiritero alemán que con luz blanca

(luz de sala normal) se acostó boca arriba en el suelo, levantando sus piernas, sus pies hacían de muñecos. No necesitaba nada más.

Me reafirmaba en lo ya había aprendido en Tlacotalpan, que para hacer teatro se necesita uno o más actores, el público y el espacio que podía ser cualquiera. Un día, estando con Rense Rooyards, (el maestro de teatro que guió la experiencia tlacotalpeña), llegamos a un poblado perdido, al borde del río Papaloapan, los actores querían anunciar el espectáculo con un micrófono y hacerlo en la plaza más importante. Rense nos pidió hacer el performance en el lugar más pobre, limpiamos la basura esparcida sobre tierra e invitamos al público, choza por choza a nuestra-su representación. Nuestro vestuario era muy sencillo, un pantalón blanco-crudo como el que tenían los campesinos del lugar y una camiseta del mismo color. Después de esta experiencia no se puede ver las grandes producciones, en las que se invierten grandes cifras con cierto recelo, sobre todo cuando los actores representan como dice el poeta-mago historias banales y el público funge de mirón. Cuando aterrice en Barcelona, tuve toda la intensión de unirme a un grupo teatral que respondía en parte a mis expectativas, felizmente antes de esta decisión, pude ver un montaje suyo... y la brújula me señaló otros caminos que definitivamente me han llevado a donde quería llegar, no tan sencillo como lo esperaba.

Por todas las escuelas de teatro que pasé, siempre me quedó una asignatura pendiente, “la acrobacia”, presentía que era vital para la experiencia física del actor, luego me dí cuenta que era importante también para su formación psicológica. Los maestros de acrobacia que había tenido agrandaban mi miedo y mis ganas de probarlo,... “no sirves para esto, con este miedo ridículo para saltar”... cada vez que intentaba hacer una figura acrobática, empezaba a bailar una especie de twist que hacía que el profesor de turno, me expulsara sin más. Cerca del Instituto de teatro, en un gimnasio destartalado, encontré a Rogelio, que con una bondad y un arte de la docencia absoluta me enseñó no solo los principios de la acrobacia, sino también como aproximarme a un alumno de teatro tímido, se trataba de tener paciencia y que la flor se abriera poco a poco. Al llegar al local lo vi, deslizándose por una cuerda muy alta a la manera en que la hacen los

acróbatas de circo cuando han terminado un número de trapecio. Ese anciano, delgado, tipo pantera, pequeñito, había nacido en un circo. Cuando este reunía todas las artes, nos decía. Formaba parte del grupo de los famosos Hermanos Rivals. Payasos, músicos y acróbatas muy reconocidos en la Europa de entre guerras. Me sonrió, apreció mis ganas de hacer acrobacia, estudió mi cuerpo, vio que por la danza que había practicado, tenía flexibilidad, me mostró como a partir de esta habilidad podía conseguir hacer ejercicios como un vertical puente. Un día cuando ya hacía este ejercicio con soltura me miró a los ojos y me dijo: “Julia ahora puedes dejar de bailar twist antes de los ejercicios”.

Después de Rogelio estuve lista para el cuartel general y aterricé en el grupo “Johannes Varda” Con Pino Capitani como director, discípulo de Jerzy.. Grotowski y con la misma idea del trabajo físico extenuante y el aislamiento de la comunidad. Pude conseguir un tesoro. Mi presencia física como actriz se desarrolló, ya que el miedo escénico se domesticó con la serie de ejercicios físicos a los que estaba sometida y pongo esta palabra ya que era el autoritarismo del director, lo que dominaba en este grupo. La puesta en escena de “Las vacantes” me sedujo y me hizo ingresar al cuartel general y otra puesta, una especie de popurrí de obras de Brecht hizo que me alejase, las prostitutas parecían gimnastas, su espíritu estaba muerto, eso se debía precisamente a ese aislamiento exigido. Un día estando con este grupo, trabajando en una improvisación invoqué la brújula-mago y así nació mi obra “Un bisou pour Antonin Artaud”, (Un besito para Antonin Artaud) que con los años fue cambiando de Título hasta convertirse en “EL Bisou”, que monté junto con Bill Parker, un saxofonista de San Francisco. Fue como un trabajo esencial a nivel de actriz y autora-creadora teatral, aunque estoy en contra de los que solo son autores de teatro, es como hacer un trabajo a medias, creo que el autor y director tienen que ser la misma persona o por lo menos trabajar juntos de lo contrario el peso en el texto recae para seguir haciendo el “Teatro mortal” del que habla el director teatral Peter Brook. En realidad me hice autora sobre todo por los plagios y los permisos de derecho de autor. Esta obra-homenaje al mago, que he repuesto hace dos años con otro actor, ya que esta obra necesita a un actor bailarín, con un buen dominio de su

cuerpo, sobre todo para saltos-vuelos. Mi condición física actual, esta lejos de la época del cuartel general, me gustaría presentarla junto con este informe, si no puede ser en vivo, un buen video puede mostrar el trabajo que realizo actualmente.

Desde 1985, año en el que llegué a Barcelona, me dedico a dar clases de teatro, sobre todo a niños y a adolescentes. También hice un taller de teatro para estudiantes de pedagogía, en la universidad de Freiburg, en Alemania, les hablé de mi experiencia haciendo teatro con niños y me invitaron. He trabajado con algunos grupos de teatro hecho por niños. El que me pareció más interesante para presentar en este informe, es el grupo "llibre inacabat" (Libro inacabado) formado por niños desde los 3 hasta los 16 años, su disponibilidad era total y creo que hicimos un trabajo muy bueno. "Per molts anys Federico" (Por muchos años, Federico, un homenaje al poeta Federico García Lorca. Tengo un video (en muy mal estado) y unas fotos para apoyar el análisis que quiero realizar de esta obra.

Presentación de la experiencia teatral; *"Per molts anys Federico" (Por muchos años Federico)*

Antecedentes

Casi siempre los talleres de teatro que impartía, terminaban con una puesta en escena, en donde poco a poco iba aplicando los postulados teatrales de Antonin Artaud sobre todo, en lo concerniente al uso del espacio escénico, la idea de integrar el público, al espectáculo, la elección de los temas y el verdadero lugar del texto u "obra dramática".

Algunos resultados eran muy buenos, a pesar de las limitaciones con las que me iba encontrando, como el espacio inadecuado para desarrollar un taller de teatro, muy pequeño o con mucho ruido, consignas de las escuelas y centros cívicos donde trabajaba. Un director de un Centro Cívico me advirtió: "el cliente manda", "los padres quieren ver a sus hijos en el teatro disfrazados, con luces, micro, tipo tele". Al encontrarme con estos directores burócratas que destruyen proyectos, hago uso de mi antídoto preferido, se

trata de un cuento de Cortazar "Lucas, sus clases de español", que se puede leer en el libro *Un tal Lucas*. Me permitiré copiar solo el principio.

En la Berlitz donde lo toman medio por lástima el director que es de Astorga le previene nada de argentinismos ni de qué galicados, aquí se enseña castizo, coño, al primer che que le pesque ya puede tomarse el portante. Eso si usted les enseña a hablar corriente y nada de culteranismos que aquí los franceses lo que vienen a aprender es a no hacer papelones en la frontera y en las fondas. Castizo y práctico, métaselo en el digamos meollo (Cortazar; 1979:39-40).

En una ocasión trabajamos sobre la leyenda catalana de Sant Jordi i el Drac, (San Jorge y el dragón) compartimos el espacio con el público. Los niños no recitaban... jugaban con sus voces. Otro elemento de la obra, fue la música medieval y barroca que integramos al performance. Los padres nos apoyaron y pudimos eludir las famosas consignas.

Los niños jugaban muy serios. La manera en que convierten sus propios juegos en un ritual lo trasladaron a su experiencia como actores y el resultado fue muy bueno. En 1992 me quedó claro que los niños en general son muy buenos actores. Se trata, como lo digo en la presentación de mis talleres, de intercambiar técnicas. Ellos te enseñan, te muestran de una manera natural "el saber estar sin máscara". Una sonrisa o una mirada de algunos niños es casi inalcanzable para un actor profesional que muchas veces lo único que sabe es exhibirse.

El niño tiene la clave del teatro en su sonrisa, su mirada, su movimiento y sus ganas de jugar. Se trata de intercambiar algunas técnicas teatrales como la relajación, la respiración, aprender de sus juegos colectivos, de su fuerza vocal y corporal. Mostrarle que los elementos teatrales tales como: el espacio, el papel de los actores, el empleo de la voz, el ritmo, la música, el público, etc. Tienen la misma importancia que se le da al texto. En definitiva se trata de darle herramientas para que puedan compartir su juego de niños, sin inhibirse y sobre todo sin exhibirse. Si se exhibe "la acción teatral" se convierte en algo grotesco, en la utilización del niño para mostrar un "trabajo"

de fin de curso, para que luzca el vestuario, el maquillaje, etc. Al exhibirse no hay concentración en el juego, lo hace para que guste, para quedar bien. Mira como preguntando si esta bien. Su acción se basa en la memorización de un texto y de unos movimientos acartonados y unas emociones totalmente falsas que le marca el adulto o la televisión.

Al trabajar con niños y adolescentes, normalmente trabajo en escuelas y centros cívicos (casas de cultura). El taller de teatro es una actividad extraescolar (después del horario escolar obligatorio). Los talleres suelen empezar a las 5:00 p.m. Los niños por lo general están exhaustos, normalmente asisten a los talleres obligados por sus padres que los usan como centro de acogida-vigilancia y todo esto es un reto para el/la profesor(a). Por eso es importante como primer paso calmar a los niños con ejercicios de respiración – relajación – concentración. Los talleres suelen ser de una a dos horas semanales. Siempre me ha gustado trabajar con niños de diferentes edades (para esto se necesita un ayudante), ya que los niños no están acostumbrados a estar juntos fuera de las escuelas. En las ciudades ha desaparecido la idea de la colla, (grupo de niños de diferentes edades que sale a jugar por las calles). Los niños grandes reaprenden de los pequeños a “jugar sin máscara”. Además los que no están escolarizados tienen el cuerpo bien puesto, todavía no tienen las típicas posturas corporales que se van imponiendo en la escuela. Ahora mismo tengo un grupo estupendo de niños de tres a seis años, con el que presentaremos un cuento indio. Si vierais a Naia, la niña de cinco años, que hace de “Ser abominable”, os aseguro que no encontraríais tan fácilmente un monstruo tan equilibrado, lleno de espanto, sentido del humor, bellísimo con una máscara natural facial que no necesita ni pizca de maquillaje.

Las líneas de trabajo del taller de teatro

El teatro resultante en las escuelas o para niños y adolescentes, por lo general esta marcado por lo más convencional que se puede encontrar. Esta basado en un texto dramático, y en un espacio que separa a los niños del público. “El teatro a la italiana”, como dice el director teatral Peter Brook, el

teatro mortal se adueña no solo del teatro institucional sino sobretodo del teatro hecho por los “no profesionales”.

Cuando hablo de un taller de teatro para niños en realidad estoy hablando de un intercambio como lo reconocen muchos actores que trabajan con niños.

Este taller combina algunos elementos que según mi punto de vista han de estar presentes durante todo el proceso.

La creación de un grupo: todo quehacer teatral implica un grupo de personas, aunque se haga un monólogo y el actor o la actriz funja al mismo de director, está el público.

El entrenamiento vocal y corporal para actores.

La directora-autora y el público.

El montaje.

La puesta en escena de la obra teatral “Per molts anys Federico”

Estos cinco elementos, a veces, se juntan en una misma sesión. Hay que respetar las energías de los participantes, por ejemplo, no es tan importante que un niño tímido participe como lo haría un niño desinhibido, a lo mejor una sonrisa es mucho más interesante a nivel teatral que la exhibición de sentimientos y situaciones superficiales llenas de clichés.

- **La creación de un grupo**

Para sentirse bien en un grupo hay que sentirse bien con uno mismo y para esto no hay nada mejor que el yoga, el chigong o el taichi, éstas tres técnicas ayudan a la movilidad y equilibrio de la columna vertebral, actuando sobre el sistema nervioso, las glándulas endocrinas y la circulación sanguínea. Los músculos se estiran suavemente. Otra técnica, que contemplan éstas tres disciplinas es la de la respiración. Está comprobado que la respiración fisiológica normal se pierde desde la mas tierna infancia, claro que el deporte y la gimnasia hace respirar a los niños, aunque es muy diferente una respiración yóguica completa y voluntaria que no implica desgaste muscular y que libera tensiones que casi siempre están acompañados de emociones, como el miedo, la agresión, etc.

El “yoga mental”, como la concentración y la visualización ayudan a los niños a desarrollar la memoria, ya que según los yoguis la mente se ejercita igual que el sistema muscular. La base del yoga es la relajación, que calma, organiza y reconforta. Para enseñar yoga a los niños es imprescindible haberlo practicado y adaptarlo, sin omitir nada de la autenticidad de las técnicas.

El yoga, el chigong, el taichi y los juegos colectivos “Juegos de niños” (Como el pilla-pilla, las escondidas, el picapared) se complementan. Por un lado la expresión corporal libre que encontramos este tipo de juegos, nos prepara para comunicarnos, para escuchar a los demás, para sentir el grupo, crear un contacto y un clima de confianza. Favorece a la integración grupal. En este tipo de juegos es muy importante vigilar el sentido de la competencia, que invalidaría la integración grupal. El yoga nos ayuda a tener calma, serenidad, escucharnos y comunicarnos con nosotros mismos. A poder disfrutar y a apreciar la soledad. La expresión corporal libre o los “juegos de niños” con risas, gritos como los que se escuchan en una plaza o en los recreos escolares, nos ayuda a reconocer nuestro cuerpo en relación con los demás y con el espacio de juego. Se trata de abrir la primera puerta para el que quiera ser actor, los niños por lo general, ya lo son, solo habrá que mostrarles como nuestros cuerpos expuestos desde que nacemos a actividades o situaciones “no naturales” se ven obligados a comportamientos estereotipados ,movimientos abruptos, tensiones, etc. Dejamos de expresarnos libremente, de relacionarnos con nuestro cuerpo. Los niños sobre todo en las ciudades y en las escuelas pierden rápidamente el contacto con sus cuerpos. De la televisión a las aulas, a la agresión en los patios. Es importante, cuanto antes mejor, que el niño tenga conocimiento de “estas técnicas de bienestar” como el yoga, el taichí y la expresión corporal Libre que ya la practica.

El entrenamiento vocal y corporal para actores

Hay que tener cuenta que estos ejercicios y los del primer punto están en estrecha relación, se interrelacionan constantemente, por ejemplo, cuando los chicos están cansados hay que realizar ejercicios de relajación, o si viene

alguien nuevo volver a reforzar el grupo mediante los juegos colectivos. Partimos de saltos espontáneos de los propios niños, círculos con los brazos abiertos, caminatas bloqueando el movimiento de la cadera, ejercicios que dan independencia a cada parte del cuerpo se harán sentir los diferentes puntos de articulación, caminatas según la energía que traen los alumnos. Tomar conciencia del espacio vacío en relación con nosotros y los demás miembros del grupo, utilizar técnicas respiratorias para expresar sentimientos o situaciones, desarrollar la expresividad y la precisión de la mirada, sentir la importancia de los ojos, controlar y desbloquear la voz mediante ejercicios vocales. Sentir la línea de acción para controlar el ritmo de la puesta en escena. Practicar con las diferentes energías (catatónica, californiana, normal-máscara, melodrama, niño, pasional, tragedia). Mejorar la dicción, liberarse físicamente gracias a un impulso sonoro o musical. Desarrollar la atención a los gestos de los compañeros y la precisión del propio gesto. Desarrollar la atención del cuerpo en las tres dimensiones espaciales verticales: alto, medio y bajo (suelo) y con el ejercicio de la bola, desarrollar la relación del cuerpo con el espacio circular, dirigiéndose a los cuatro puntos cardinales.

La directora-autora y el público

Concibo a la directora como la anfitriona de la ceremonia, del espectáculo, es decir de la obra teatral. Organiza todos los elementos teatrales como la utilización del espacio, del sonido, de las voces, del texto, por eso tiene que encargarse de éste, ya sea escribiéndole, adaptándolo. Ha de estar presente en la presentación de la obra teatral. Este director-autor, representa también al público, o mejor dicho, es el puente entre los participantes más activos, como los músicos, actores y el público que también participa, forma parte del espacio, del círculo. No se trata de utilizar a los espectadores como suelen hacer la mayoría de los payasos y los actores que consideran que el público “debe participar”, este es parte integrante de la fiesta, es el invitado, viene a comer, beber en el banquete. Hace años que trabajo con el espacio circular, es decir, el público, el actor, el músico y la directora circunda el espacio vacío donde se realizará el performance, la ceremonia o la fiesta. El público y los actores están al mismo nivel, pero como sigo aprendiendo trabajando, estoy

abierta a otras formas. De hecho y en la práctica, la obra “Per molts anys Federico” se adaptó a espacios insólitos como el hall de un hotel, la terraza de un asilo de ancianos, etc.

El actor más que exhibirse tiene que compartir su juego, al estar tan cerca de los espectadores no puede mostrar sentimientos o situaciones “tan falsas” ya que la energía del público lo desenmascara. La obra teatral, puede partir de un cuadro, de un mito, de un cuento, de un tema o de un texto dramático siempre y cuando este texto, esté al servicio del montaje y no como suele hacerse, que éste está al servicio del texto. Directores de teatro como Peter Brook, Grotowski, Kantor, etc, nos han dado lecciones magistrales al respecto. Cuando se parte de un cuento para hacer un espectáculo teatral, hay que seguir el hilo conductor y escoger los personajes de la obra que suelen ser un narrador y los personajes principales de la historia, hay que investigar lo que simboliza y en consecuencia buscar imágenes que apoyen el mito o el cuento que queremos trabajar. Mientras más ricas sean estas imágenes, el personaje de narrador tiende a desaparecer. La obra se convierte en un poema lleno de metáforas, deja de ser una obra dramática típica con un argumento solo claro para el intelecto; y no para el espíritu. El mago Artaud, señala que desde el renacimiento se trastocó el acto teatral y se le redujo a la memorización y a la interpretación de un texto, “la obra dramática”, que se impuso a los otros elementos teatrales. La palabra al,

transformarla en fin de la escena, es abstenerse de utilizar la escena, como si alguien empleara las pirámides para alojar el cadáver de un faraón, y con el pretexto de que el cadáver de un faraón cabe en un nicho, se contentara con el nicho e hiciera volar las pirámides. Junto con las pirámides haría volar todo un sistema filosófico y mágico del que el nicho es apenas punto de partida, y el cadáver condición (Artaud; 1978:120).

El montaje

Los ejercicios vocales y corporales, estarán más definidos en función del montaje, que viene a ser la organización de la fiesta, el ritual. Por ejemplo, si un niño no vocaliza bien se impondrá un ejercicio vocal para poder liberar la

palabra y usarla como una flecha, una caricia, una cascada, una llamada, etc. El montaje tiene que ver mucho con la disponibilidad de los participantes. En el montaje “Per molts anys Federico”, los actores querían ensayar siempre y a falta de espacio cerrados lo hacíamos en parques donde teníamos a otros participantes; el público. El montaje se trabaja en base a un esqueleto, o esbozo de la obra que se irá rellenando, modificando, mejorando a medida que avance y se acerque la fecha de la fiesta, en el que mostraremos el punto de llegada que es diferente en cada grupo. Por eso las obras tienen que estar abiertas y el texto no puede molestar. Una obra está en constante movimiento, cambios de lugar, de público, de ánimo, etc. Y si como directora vislumbro un nuevo verso, una nueva pincelada, será válido integrarlo. Siento que este homenaje que hemos realizado para el poeta puede ser representado por niños, adolescentes y adultos sin que la base sea el texto. La música, aunque no lo ponga como elemento estará presente en la puesta en escena (música en vivo o grabada), sonido, ruido, voces, el aliento, el ritmo, el personaje-música, el silencio-música han de estar presentes. El mago Artaud nos habla del verdadero teatro que va de la mano de la música, de la plástica, de los cantos, de las danzas. La energía que necesitamos para movernos en el espacio escénico no es la cotidiana, es una especie de baile que realizamos en todas las direcciones. Una obra de teatro es una celebración, una fiesta, una ceremonia en la que todos debemos participar.

En este punto la improvisación es también muy importante. El aliento da el ritmo verdadero, hay que respetar la inspiración solo cuando hay apertura física y emocional. Si actuamos de acuerdo a nuestra fuerza-energía la mayoría de los personajes fluye, sale a correr libremente. Así la inspiración dirige, es la melodía.

La obra de teatral “Per molts anys Federico” (Por muchos años, Federico)

A finales de 1997 recibí el encargo de una biblioteca. Se trataba de hacer un homenaje al poeta Federico García Lorca, para celebrar el centenario de su nacimiento. Podía contar con los niños y adolescentes que frecuentaban la biblioteca, estuve a punto de rechazarlo porque no conocía muy bien al poeta

y me ponían un límite de tiempo; seis meses, ensayando solo los sábados. Por suerte me embarqué en la aventura que resultó ser una de las mejores puestas que he tenido, me gradué como directora y me obligaron a registrarme como autora ya que finalmente se presentó en un festival de teatro de calle.

Empecé a conocer mejor al poeta, me hice con las obras completas de la editorial Aguilar y descubrí a un poeta valiente, lúcido, barroco, un ser humano que a veces se permitía travesuras machistas como este verso: “se la llevó al río creyendo que era mocita”. Leí a poetas de su misma generación que hablaban de él, sobre todo al poeta Luis Cernuda (otro mago como Artaud) y a Salvador Dalí poeta. También biografías; una muy pesada llena de chismes, que si tenía los pies planos, que tal o cual había sido su amante. Solo los poetas saben realmente hablar sobre poetas.

Sobre estas lecturas presenté un plan de trabajo que expongo a continuación ya que lo considero el primer esbozo o esqueleto.

Plan de trabajo para el “Espectáculo-homenaje al poeta Federico García Lorca hecho por niños y adolescentes”.

Tendremos un total de 46 semanas para preparar este espectáculo, es decir 92 horas que pensamos distribuir de la siguiente manera:

- 46 horas de preparación que servirán para acercar a los niños a la obra del poeta, leyendo fragmentos de su producción lírica, dramática y ensayística, e iniciarlos en la práctica de ejercicios corporales y vocales a fin de que adquieran una mínima técnica teatral que luego pueda servirles para improvisar y buscar escenas susceptibles de ser incorporadas al espectáculo.

-46 horas de montaje y ensayos, con música popular recopilada e interpretada al piano por el propia García Lorca y, eventualmente por algunos de los niños participantes que sepan tocar dicho instrumento. También me gustaría mostrar los dibujos hechos por el poeta, presentándolos grabados por los niños sobre superficies de telas blancas.

Este espectáculo se hará al aire libre, en la terraza que la biblioteca comparte con el Palau Maricel. Los ensayos y el montaje del espectáculo se realizarán los días sábados de cada mes a partir de abril hasta finales de junio de 1998. Tendremos que hacer dos o tres ensayos en el lugar del

espectáculo, contando ya con el material a utilizar y la música grabada. Uno de los objetivos que persigue este montaje es desmitificar la imagen convencional de Lorca como un poeta folclorista, algo a lo que él mismo se refirió en una nota autobiográfico.

El gitanismo es tan sólo un tema de los muchísimos que, tiene el poeta; pero no fundamental en su obra, ni mucho menos persistente. El romancero gitano, es un libro en el que poeta ha acertado por el tono del romance y por tratarse de un tema de su tierra natal; pero no se puede clasificar a este poeta de ambición mas amplia como un cantor de raza y nada más.

El viaje a Nueva York puede decirse que enriquece y cambia la obra del poeta, ya que es la primera vez que éste se enfrenta con un nuevo mundo.

Esto último nos llevaría a plantear, como segundo objetivo la recuperación de parte de su obra posterior al viaje a Nueva York, y muy en particular, de su encuentro con la cultura negra estadounidense – la música, por ejemplo que cautivó al poeta:

Es una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York. En medio de ambos están los pueblos tristes de África y sus alrededores, perdidos en Norteamérica. Los judíos. Los sirios. Y los negros. ¡Sobre todo los negros! Con su tristeza se han hecho el eje espiritual de aquella América. El negro que está tan cerca de la naturaleza humana pura y de la otra naturaleza. ¡Ese negro que se saca música hasta de los bolsillos! Fuera del arte negro, no queda en Estados Unidos más que mecánica y automatismo (García Lorca; 1969:67).

Caracterización de la obra teatral “Per molts anys Federico” (Por muchos años, Federico)

Obra- homenaje al poeta Federico García Lorca. Es un collar enhebrado con imágenes, poemas y músicas que evocan momentos de la vida y obra del poeta. (Ver anexo1, página 97).

La pueden representar niños, adolescentes y adultos.

La obra tiene un armazón o esqueleto compuesto por versos y escritos de Dalí, Lorca y Cernuda. Por imágenes de la vida de Lorca, silencios, diálogos y música. Los poemas y diálogos fijos se asignan a algunos niños, los demás tienen que escoger el poema que más les guste de Lorca. Aunque esta obra se puede representar en diferentes espacios, como lo pudimos comprobar en las representaciones que hicimos con el grupo de teatro “Libre Inacabat.” La realizamos en la terraza de un asilo de ancianos, en la sala de espera de un hotel, en un parque de Barcelona, en bibliotecas, etc. También fuimos recorriendo por el (actuando en los diferentes espacios que tiene este lugar, como en el patio interior y en la terraza) Palau Maricel, un palacete modernista, que esta en Sitges, Barcelona. Empezamos con unos poemas en el patio interior y luego continuamos la obra en la terraza. De lo que se trata es de encontrar un espacio vacío, delimitado por los actores, la directora y el público.

Lo ideal es que se haga un círculo y que todos los integrantes de la ceremonia estén al mismo al mismo nivel, respecto al suelo. En este espacio vacío se representan, uno tras otro, 12 cuadros o escenas.

Después del estreno en el Palau Maricel, sentí que esta obra podía presentarse en cualquier festival de teatro infantil...y descubrí que aquí en Cataluña no existían dichos encuentros. Me enteré que había un festival de teatro de calle que admitían algunos trabajos hecho por niños, fui literalmente corriendo y presenté el trabajo al director que nos incluyó dentro del festival, aunque el plazo de inscripción ya había pasado. Esta fue una experiencia muy enriquecedora para los niños.

Pudieron ver otros grupos de teatro. Vieron un grupo francés muy bueno que tenía a un cerdo actuando de unicornio. Fuimos a visitar al actor.

Per molts anys Federico, que estuvo rodando casi dos años, no tuvo el apoyo que necesitamos. Como un espacio para ensayar, formación musical para los actores, apoyo económico, etc. Solo conseguimos que “nos dejaran actuar”. Cuando presentamos esta obra se empezaba a utilizar la lengua catalana como un arma política y así fue como nos llegaron a pedir la traducción de Lorca al catalán.

Actuamos en algunos asilos para ancianos y este encuentro entre niños y abuelos fue muy emotivo.

En uno de ellos, que más bien era un hospital, en donde cuidaban ancianos con alzheimer y demencia senil, algunos pacientes que según las enfermeras no reaccionaban ante nada, se pusieron a cantar la tarara con los niños.

También fue muy especial un pase que hicimos en una biblioteca con un público básicamente infantil. Hubo un silencio y concentración por parte del público que influyó en la calidad del juego de los niños y tuvimos una tarde mágica.

Este grupo fue muy especial, por la disponibilidad total de los niños que ha falta de espacio ensayamos en las calles, los parques. Su entusiasmo vencía cualquier obstáculo.

El apoyo de los padres fue decisivo en este proyecto que contra viento y marea vivió durante dos años.

A lo mejor no supe dar con las personas adecuadas, pero creo que fue un trabajo precioso, que solo apreció el público, ya que la administración pública, los gestores culturales, etc. Nos dieron la espalda.

CAPÍTULO 2

LAS TRES GRANDES TEORÍAS TEATRALES

Para hablar sobre teorías pedagógicas teatrales o para aproximarnos a una didáctica de la expresión dramática, es conveniente definir lo que se entiende por teatro, y cuáles son las teorías teatrales en la que se sustentan dichas definiciones.

Casi todas las definiciones coinciden en que el teatro es el arte de representar obras dramáticas. El como representarlas nos lleva a un sinfín de propuestas.

La palabra teatro tiene muchos significados imprecisos. En la mayor parte del mundo, el teatro carece de un lugar exacto en la sociedad, y solo existe en fragmentos: Un teatro persigue el dinero, otro busca gloria, este va en busca de la emoción, aquél de la política, otro busca la diversión. (Brook; 2002: 38)

A principios de los ochenta del siglo pasado, el Dr. Oscar Zorrilla, con la claridad y la lucidez que le caracterizaban, nos ofreció un seminario teatral, “El teatro mágico de Antonin Artaud”. Nos habló de tres corrientes:

1. El teatro burgués o psicológico de Konstantin Stanislavski.
2. El teatro político de Bertold Brecht.
3. El teatro mágico de Antonin Artaud.

El estudio de estas tres corrientes, no solo nos sirvió para ubicar al poeta Antonin Artaud, sino también, para ubicarnos a nosotros como estudiantes, dentro del fenómeno teatral actual. Creo que esta propuesta sigue totalmente vigente y por eso expondré brevemente las teorías de cada uno de ellos, teorías, que por otra parte que no fueron inventadas ni por Brecht, ni por Stanislavski, pero si expuestas y estudiadas en profundidad, con propuestas teóricas y sugerencias didácticas.

También el poeta Antonin Artaud floreció y dio frutos, en parte gracias al abono que sobre todo en Francia se podía encontrar.

Mientras que Stanislavski y Brecht se distancian sobretodo por el contenido de los textos (la obra dramática), y la manera de representarlos, Artaud va más allá, no está de acuerdo ni con los temas tratados en la escena, ni con la manera de tratarlos, sino que ni siquiera concibe el teatro como la interpretación de textos dramáticos.

Para Stanislavski, el elemento más importante de la puesta en escena era el texto. *“...El actor, el pintor, el atrezzista, el tramoyista, tienen una misma finalidad: la de servir al poeta (Stanislavski)”* (Oliva y Torres; 1990: 341). Quería un teatro realista, se oponía a las propuestas del teatro romántico.

Brecht también partía del texto y quería que la representación, fuese sobre todo un debate político. Para él, el teatro solo tenía sentido si enfrentaba al espectador con su realidad socio-política, se trataba de concientizar al público sobre la lucha de clases, sobre lo monstruoso del capitalismo y las ventajas del comunismo.

El actor brechtiano establece una relación entre dos etapas y adopta una actitud crítica frente a ellas, para que el espectador pueda comprenderlas y juzgarlas a su vez... uno asistiría al teatro no para ver sino para participar en la vida política (Zorrilla; 1967: 116).

Antonin Artaud concibe el teatro como la poesía en el espacio y así como la verdadera poesía alivia, el teatro debe curar el espíritu. *“La poesía es anárquica en tanto cuestiona toda las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado. Es anárquica también en tanto su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos”* (Artaud; 1978: 48)

El texto es un elemento teatral más. El teatro ha de recuperar su lenguaje, que de ninguna manera es solamente el lenguaje hablado. Muchos “creadores de teatro de vanguardia”, que se dicen herederos de las propuestas artodianas, solo pueden realizar acciones alejadas de lo cotidiano, proponiéndose solo impresionar al espectador con gestos, gritos y acciones muy cercanas al circo; no han entendido su propuesta metafísica, espiritual.

En otros términos, el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente. Sólo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación. Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética de la realidad (Artaud; 1978: 104-105).

- **Bertold Brecht**

Bertold Brecht, escritor, poeta, dramaturgo, director teatral, nació en 1898, en Augsburg, hijo de una familia de industriales. Dejó mucha obra escrita, de la que vamos a citar alguna de poesía y sobre todo sus escritos sobre teatro y sus obras dramáticas.

En 1914 comenzó a escribir, describiendo sus encuentros con vagabundos y sus experiencias sexuales con prostitutas y publica sus primeros poemas eróticos y una pieza teatral: "La biblia" en la revista de su instituto. En 1917, se trasladó a Munich, en donde estudió medicina, ciencias naturales y literatura. Asistió a una conferencia sobre teatro de Arthur Kutscher. Tuvo que abandonar sus estudios debido a la primera guerra mundial, hizo su servicio militar, como enfermero, en un hospital de su ciudad natal, formó parte de un consejo revolucionario de obreros y soldados, y fue crítico teatral del Augsburger Volkstheater. En 1920 regresó a Munich, se unió a círculos teatrales y literarios "Adoptó una actitud de inconformismo sarcástico e iconoclasta al estilo de Wedekind, Rimbaud y Villon" (Dieterich; 1995: 41).

En sus primeras obras dramáticas: "Baal", "tambores en la noche" y la "Selva de las ciudades" (1923), se aprecia la influencia del impresionismo

alemán y sobre todo, la de los autores mencionados. También en este año, animado por el cómico de cabaret, Karl Valentin, dirigió una versión de Eduardo II de Inglaterra de Marlowe, que escribió junto con Lion Feuchtwanger.

En 1924 se trasladó a Berlín, como ayudante de Reinhardt y Piscator, del que tomó el término de “Teatro épico”. En esta época de intensa actividad política, debido a las secuelas que dejó la primera guerra mundial, el triunfo de la “Revolución bolchevique” y por consiguiente el auge del marxismo, nuestro autor estudia a los clásicos del socialismo, en especial “El manifiesto del partido comunista”. Cambia su concepto teatral, hacia un teatro revolucionario marxista, elabora su propia teoría teatral, “El teatro épico”, el que se ve plasmado en sus obras: “Hombre por hombre” (1925), la famosísima “Opera de los tres centavos” (1928), inspirada en la obra satírico-política: Beggar´s opera, (1728) del autor inglés John Gay. Con esta puesta en escena, (200 veces representada) que contó con la colaboración de su amigo, el actor Karl Valentin y del músico Kurt Weill, Brecht, a los 30 años, se convirtió en el autor más famoso de Alemania. En 1930 escribió y dirigió “La grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagony”. En ese mismo año, dejó “las óperas” por unas piezas teatrales más breves, austeras, y con un tono aún más marxista, como “Santa Juana de los mataderos” y las piezas didácticas.

En 1933, con la llegada del Nacional socialismo al poder, tuvo que exiliarse.

Vivió en Dinamarca, Finlandia, en donde escribió sus obras: “Los fusiles de la señora Carral” (1937), “Terror y miseria del tercer Reich” (1938), y sus consideradas obras maestras: “Vida de Galileo” (1938) y “Madre Coraje” (1939), En estas dos obras se nota la influencia cabalística de su amigo, el escritor Walter Benjamin. En este año, escribió también “El proceso de Lúculo”, En 1940 escribió “La honesta persona de Sechuán” y “El Sr. Puntilla y su criado Matti”. En 1941 escribió: “La resistible ascensión de Arturo Ui”, en colaboración con Margaret Esteffin. Dicha obra pretende explicar la ascensión de “Los Hitlers” al poder, mediante la mentira, la traición, el crimen y el terror.

Su exilio escandinavo duró también hasta 1941, ya que la llegada de los nazis era inminente. Desde Escandinavia, Brecht realizó viajes por Francia, en

donde estrenó algunas de sus obras y también participó en 1937, en el congreso internacional de escritores. En 1935 viajó a Moscú, en donde conoció al actor chino Hei Lang Fang, quién ejerció cierta influencia sobre su punto de vista teatral.

En 1941 se trasladó a Estados Unidos, California. Allí escribió: “Las visiones de Simone Machard”, En 1942 escribe un guión para Hollywood “Los verdugos también mueren” que llevó a la pantalla el director cinematográfico Fritz Lang.

En 1944 escribe “El círculo de tiza caucásico” y en 1945 presenta en Nueva York, “Terror y miserias del tercer reich”, en inglés, con el título “La vida privada de la raza superior” y en ese mismo año también puso en verso el “Manifiesto comunista”. En 1947 fue acusado por el tribunal de actividades anti americanas de pertenecer al partido comunista, por lo que regresó a Europa, a Suiza. Durante estos años de exilio, también escribió textos sobre teoría teatral, reunidos bajo el título de: “Escritos sobre teatro”.

En 1948 regresó finalmente a Berlín del este, en donde fue recibido como uno de los intelectuales de la resistencia contra el nazismo.

Tuvo toda la libertad y el apoyo necesarios y así funda la compañía de teatro “Berliner ensemble”, en el Schiffbauerdamm Theater, donde ya había presentado sus obras antes de su exilio, como la célebre “Ópera de los tres centavos”. En este mismo año escribe su “Pequeño organón”, texto breve de teoría teatral, esta formado por 77 epigramas que pretenden acercarnos desde su punto de vista marxista a los orígenes del teatro, su función, vuelve a su técnica del distanciamiento, que apoya su teoría sobre el teatro épico. En este grupo teatral pudo aplicar su teoría teatral, su “teatro épico”. Formó a directores, actores, escenógrafos realizó nuevos montajes de sus obras. Realizó adaptaciones libres de Antígona, del Coroliano de Shakespeare y Un don Juan de Molière.

El affaire berlinés duró hasta 1953, cuando se enfrentó al régimen de la Alemania comunista, al pedir el indulto para el matrimonio Rosenberg. Formuló críticas a la política cultural de la República Democrática Alemana. Escribe su última obra: “El congreso de los tintoreros”.

En el año 1955, recibió el premio “Stalin de la Paz”.

Muere en 1956. Su muerte ha causado muchas controversias, ya que a raíz de la reunificación Alemana han salido a la luz documentos secretos de la STASI. (Policía criminal de la Alemania comunista), en uno de éstos, se muestra el posible asesinato de Brecht. Era ya demasiado incómodo para el régimen.

Teatro épico.

Término usado por Brecht para explicar su teoría teatral, desarrollada en escritos teóricos, obras dramáticas y montajes.

El teatro épico se opone al teatro convencional cuyo objetivo principal, desde Aristóteles, pasando por los clásicos franceses y llegando hasta Stanislavski, es la identificación del actor con el personaje que interpreta y la del público con estos personajes o situaciones que ve en escena. Para crear esta identificación, esta ilusión o ensoñación, este tipo de teatro se vale de decorados, iluminaciones, vestuarios y por supuesto un tipo de interpretación, que hoy en día, se considera válida en las escuelas de teatro y cómo veremos más adelante avalada por el famoso “método stanislavski”, al que Brecht no duda en ridiculizar:

En el escenario el actor está rodeado de ficciones. El actor debe ser capaz de ver todo eso como si fuera real, como si estuviera convencido de que todo lo que le rodea en el escenario es una realidad viviente, y convencerse a sí mismo y a su público de ello. Esta es la característica fundamental de nuestro método de trabajo con el papel... Tome un objeto cualquiera, una gorra por ejemplo: póngalo sobre la mesa o en el suelo y trate de mirarlo como si fuera una rata; suponga que se trate de una rata, no de una gorra... imagine la clase de rata que es, su tamaño, su color... De esta manera accedemos a creer con toda ingenuidad que el objeto que se encuentra ante nosotros es de índole distinta de la que es en realidad, y al mismo tiempo aprenderemos a inducir a nuestro auditorio a creer... Diríase que se trata de un curso de magia, pero no, es un curso de arte dramático, aparentemente según el método de Stanislavki. Uno se pregunta si una técnica que capacita para hacer ver ratas donde no las hay puede llegar a ser realmente útil para difundir la verdad.

Pensamos que, prescindiendo totalmente del arte dramático, con una cierta cantidad de alcohol se puede lograr que cualquiera vea en cualquier parte ratas o por lo menos ratoncitos blancos (Saura; 2007: (Vol. 2) 172).

El teatro épico rechaza esta identificación, tanto de parte del actor (que solo puede identificarse con el personaje en los ensayos, hasta que en la puesta en escena sea capaz de describir, mostrar a su personaje y no vivirlo) como de parte del público, al que se debe apartar de la ilusión, no debe abandonarse a sus impresiones ni a sus sentimientos, ha de ser capaz de analizar, observar. Para evitar esta identificación, el teatro épico se vale del efecto de “distanciación”, que se logra interrumpiendo la obra con aclaraciones, carteles, música, canciones, cambios de escenografía o vestuario delante del público, proyecciones y la interpretación del actor, el actor encara al público directamente, no existe la idea de la cuarta pared. Hay una interrupción hecha por Brecht que aclara muy bien su concepto de distanciación:

Podría citarse un ejemplo célebre, ocurrido durante la representación de “La grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagony” en Leipzig, en 1930. En el preciso momento en que el héroe iba a ser ejecutado por deudas, Brecht se dirigió al jadeante público y le habló así: Sin duda muchos de ustedes encontrarán repugnante asistir a una ejecución en escena, pero ustedes no aceptarían pagar las deudas de nuestro héroe. (Enciclopedia del mundo actual; 1977: 93)

El teatro épico no reproduce situaciones o procesos sociales, no muestra una foto de la realidad, sino que la descubre, la investiga, quiere mostrarnos las causas que motivan el comportamiento social de los hombres.

La “distanciación” no es un recurso escénico inventado por Brecht. Los coros griegos, Diderot que proponía una especie de desdoblamiento por parte del actor, los textos del teatro dadaísta, el teatro del absurdo también proponen formas de distanciamiento.

El teatro de Brecht ha influido en la práctica y teoría del siglo XX y del siglo XXI, sobre todo en el llamado teatro social, de compromiso, representado por Augusto Boal, que además de inspirarse en el teatro épico, se ha servido del psicodrama de Moreno y de las teorías pedagógicas de su paisano Paulo Freire.

Autores como Dario Fo y Elfride Jelenik (los dos con premio nobel) admiten su influencia.

- ***Konstantin Stanislavski***

Konstantin Stanislavski, (1863-1938) Actor, director y teórico teatral ruso, es conocido sobretodo por ser el creador del método psicológico realista, “El método Stanislavski”, que todavía actualmente sirve como base para la formación del actor en muchas escuelas de interpretación por todo el mundo y sobre todo en Estados Unidos, ya que la famosa escuela “El Actors’ Studio, que formó a muchas “estrellas” de Hollywood, utilizó este método, enriqueciéndolo con la utilización del psicoanálisis.

Parece ser que la vida de Konstantin estuvo marcada por el teatro, su abuela materna, actriz parisina, seguro que sembró la semilla para que desde la infancia quedara prendado por el arte teatral, este interés dio sus frutos, ya que su padre mandó construir para sus hijos dos escenarios a la italiana, uno en su casa de Moscú y otro en su casa del campo. El joven Stanislavski ingresa a la escuela dramática de Moscú, donde a partir de 1887, destaca como actor. La inspiración que recibe del impresionismo ruso, de la compañía teatral “Meininger”, lo que le fascina de este grupo de actores es su disciplina, su rigor histórico y la subordinación de los individuos al conjunto; y del actor italiano Tommaso Salvini, a quién al igual que a los Meininger cita a lo largo de toda su obra escrita, es decisiva para la creación de su “método”. En la escuela dramática de Moscú conoce a su profesor Dantchencho con el que funda, después de una charla memorable de más de 15 horas el teatro de Arte de Moscú. Gracias al mecenas Morozov, este teatro dispone de biblioteca, de camerinos confortables y de un edificio nuevo. Lo único que falta

es el poeta, así llama Stanislavski a los dramaturgos. El autor invitado es Chejov, que con su obra “la Gaviota”, había fracasado (se ve que al público ruso solo le gustaba el teatro francés: desde Molière hasta el vodevil). Este es el reto de los fundadores del Teatro de Arte, hacer una nueva versión de esta obra tachada de decadente, ya que ellos consideran que muestra la realidad rusa, e invitan al público moscovita a ver una nueva versión de La Gaviota, que resulta un éxito total. Chejov se queda definitivamente en el nuevo teatro y escribe obras adecuadas, que refleja la realidad de su país. Y así nacieron obras como: “Tío Vania” (1899), “Las tres hermanas” (1901) y “El jardín de los cerezos” (1904). Gorki, fue otro “poeta” que trabajó para el Teatro de arte de Moscú. Algunos teóricos teatrales afirman que, después de la revolución rusa, 1917, Constantin Stanislavski adoptó sus quehaceres teatrales a las necesidades de propaganda del régimen soviético.

- El método Stanislavski

Este método está basado en el análisis psicológico del comportamiento del actor y de la reconstrucción psicológica de la forma más detallada posible, del personaje, que éste ha de interpretar. Se trata de que el actor obtenga “la inspiración” de la forma más objetiva posible. Se debe trabajar, dejando actuar la conciencia sobre el inconsciente. Para lograr estos objetivos, nuestro autor se apoya en:

1. La investigación científica. (Estudio histórico).
2. La psicología experimental.
3. Métodos parapsicológicos del yoga.

Para interpretar de la forma más convincente posible un actor: tiene que estar: a) libre físicamente, en control de músculos libres; b) su atención debe estar infinitamente alerta; c) debe poder y escuchar en la escena como lo haría en la vida real, es decir estar en contacto con la persona que actúa frente a él; d) debe creer en todo lo que suceda en el escenario...un verdadero estado creativo hace posible para un actor ejecutar... acciones ya sean psicológicas internas o físicas externas...En realidad en cada acto físico hay un motivo psicológico interior que impele a la acción física, igual que en

toda acción psicológica interna hay también una acción física, que expresa su naturaleza psíquica...Para hacer más fácil que usted, como actor, efectúe acciones en el escenario, póngase, antes que nada, en las circunstancias propuestas por el escritor para el personaje que usted está interpretando. Pregúntese: Qué haría Si me sucediera lo mismo que sucede en la obra al personaje que estoy interpretando...descubra todas las razones que justifican las acciones de su personaje y después actúe sin reflejar dónde terminan sus "propias" acciones y comienzan "las de él" En el escenario, un estado creativo interior, la acción y los sentimientos verdaderos, dan por resultado la vida natural en escena, en la forma de uno de los personajes (Stanislavski; 1979: 49-50)

El actor stanislavskiano debe poseer un talento natural, una buena memoria y desarrollar una técnica psicológica que le provoque de una manera artificial las diferentes emociones que necesite para interpretar su papel. A esta técnica se le denominada psicotécnica, con ella se trata de estimular de forma consciente lo que permanece imborrable en el actor dentro de su subconsciente. Esta psicotécnica se realiza mediante la memoria emocional: el actor recuerda con intensidad algún momento de su vida, cuya emoción sea paralela a la que exige la situación teatral que vive en el escenario, y aplica este recuerdo emotivo a su actuación, de esta manera logra un acercamiento total a los personajes que propone el autor, mediante la integración de la personalidad del actor con la del personaje a interpretar, a raíz de excitar su subconsciente mediante diferentes estímulos.

Mientras más amplia sea su memoria emocional, más ricos serán sus materiales para la facultad creadora interna...es...necesario además...distinguir...su poder, su firmeza, la calidad del material que se retiene...Nuestras experiencias creativas completas son vivas y plenas en proporción directa a la potencia, agudeza y exactitud de nuestra memoria (Stanislavski; 1979: 98).

La memoria sensitiva: Se trata de despertar sentimientos dormidos pero latentes, a través de la atención, la que se desarrolla mediante la concentración y la relajación. El público coacciona a los actores provocándole tensiones musculares que pueden paralizar totalmente al actor y esto lo puede evitar aprendiendo la técnica de la relajación. Es de vital importancia que los actores puedan relajarse antes de una representación teatral. Este tipo de memoria de las sensaciones se nutre de nuestro cinco sentidos, en especial, el de la vista y el del oído. A veces un olor, una película, una foto, etc. despiertan en nosotros recuerdos aparentemente olvidados. Nos sirve de apoyo para desarrollar nuestra memoria emocional.

La improvisación facilita la concentración y la creación. Entrena al actor a saber usar su imaginación. Para poder interpretar su personaje de la forma más convincente posible, es necesario que éste imagine todas las circunstancias en la que están envueltos los personajes, situaciones, acciones que el autor de la obra no ha dejado escrito en el texto.

Otro aspecto lo constituye la división de la obra teatral en unidades y objetivos de acción ó el método de las acciones físicas:

La división de una obra en unidades, tiene la finalidad de analizarla: examina, rechaza, confirma, encuentra los objetivos y la línea de acción general, ayuda a la construcción de los personajes. Se trata de dividir una escena en acciones físicas que a su vez contengan su respectiva esencia psicológica. Cada unidad u objetivo debe mostrar una acción y es mejor elaborarlos usando verbos y no sustantivos. Estas acciones han de sacar a la superficie a través de la imaginación los detalles, actitudes, situaciones que no se encuentran en la obra escrita Este método de las acciones físicas, permite trabajar al actor, cada noche, con una estructura fija que facilitará la fluidez de las emociones. *“Déjeme prevenirlo contra... (Objetivos) puramente motores, que prevalecen en el teatro y conducen a representaciones mecánicas”* (Stanislavski; 1979: 107).

En lo que se refiere a la búsqueda del personaje, es un trabajo que realizan los actores y directores conjuntamente. El actor debe construir su

personaje imaginando sus acciones pasadas y futuras. Debe ayudarse de “El Si mágico”, propuesto por Stanislavski. El actor debe preguntarse en las diferentes escenas, ¿Si esto fuera real... ¿Quién soy yo?, ¿Cómo reaccionaría en este momento? ¿Quién es la persona que me habla?, ¿Qué pretende?, ¿Cómo es esta persona?, ¿Cómo es su carácter y su actitud? Cada uno de los actores debe hacerse estas preguntas en su encuentro con los otros actores, y si puede responderlas, el flujo comunicativo queda garantizado y la mentira teatral se muestra creíble, cercana. Se recomienda fijar la atención en el vestuario, la utilería, la escenografía para preservar esta comunicación, que hará que la construcción del personaje sea realista y veraz.

- Opiniones acerca del método Stanislavski:

Muchos teatreros creen que este método solo sirve para actores torpes, y que puede ser contraproducente recordar una situación muy dolorosa, ya que esta puede bloquearnos en el momento de crear un personaje.

Vsevolod Meyerhold, discípulo de Stanislavski se fue alejando de la concepción naturalista-psicológica de su maestro... *“El teatro naturalista niega el don de soñar e, incluso, la capacidad de comprender las frases inteligentes, dichas en escena”* (Liuba y Nieto; 1999: 48).

Otros teatreros cuestionan este método porque se basa en comportamientos humanos, que son convenciones sociales, sobre todo religiosas, políticas y artísticas.

Ha habido épocas en la historia del teatro en que la labor del actor se ha basado en ciertos gestos y expresiones aceptadas: congelados sistemas de actitudes que hoy día rechazamos. Quizá sea menos claro que el polo opuesto-la libertad del método del actor en elegir lo que sea de los gestos de la vida cotidiana - resulta también restringido, ya que al basar sus gestos en su observación o en su propia espontaneidad el actor...busca en su interior un alfabeto que también está fosilizado...corresponde al condicionamiento del actor. Sus observaciones sobre el comportamiento humano son a menudo observaciones de proyecciones suyas (Brook; 2002:166-67).

- **Antonin Artaud**

Si alguien decide investigar, estudiar, la obra del poeta Antonin Artaud, lo más seguro es que se quede con la información o más bien la desinformación que dan sobre él, la mayoría de teatreros, psiquiatras, filósofos, escritores, etc. los cuales lo primero que hacen es presentarlo como a un enfermo mental, y con esta carta de presentación escriben o dicen los disparates más increíbles sobre él, como la afirmación que hace el doctor en filosofía José Luis Rodríguez, *"hemos de reconocer que la enfermedad es su auténtica, única y aniquiladora fuente de inspiración"* (1981:89).

Por otro lado nunca quedo claro que fue lo que hizo exactamente para que lo encerraran. En 1937, después de un inexplicable incidente en el barco que le llevaba de Irlanda a Francia, Artaud fue internado por decreto, en diferentes hospitales psiquiátricos.

La mayoría de teatreros, sobre todo los dramaturgos, autores de "obras de teatro" lo presentan como el destructor del teatro, sobre todo porque no reconoce al texto dramático como la base de la puesta en escena; y exceptuando a algunos psiquiatras que realmente vieron al poeta-hombre de teatro que fue, la mayoría intentó destruirlo psíquica y físicamente, porque justamente nadie mejor que Artaud, cuestionó e invalidó sus métodos psiquiátricos, describió sus métodos aberrantes de curación como los electro choques, el encarcelamiento y la etiqueta de "locos" para personas sensibles "artistas", o excéntricos, etc. Como bien lo dijo su amiga y colaboradora Paule Thevenin:

Artaud no debería haber sido internado, el hubiese podido vivir sin problemas, como mucha gente llamada "excéntrica". Se hubiese podido arreglar fácilmente, conviviendo con alguien. El único problema era que no tenía dinero y eso fue lo que le retuvo en Rodez, ya que le habían internado por decreto. Las normas determinan que un paciente internado por decreto

solo puede quedar en libertad, si su doctor dice que puede vivir fuera y su familia puede garantizar que cubrirá sus necesidades materiales. Artaud no tuvo nada para ganarse la vida excepto sus libros. (Mordillac, y Prier, 1993)

Al estar encerrado, tampoco pudo ejercer su oficio de actor de cine y de teatro, aunque como veremos más adelante siguió publicando desde los hospitales psiquiátricos, eso no le bastaba para poder mantenerse y si a esto le agregamos como telón de fondo la segunda guerra mundial, el panorama era desolador, como el mismo lo describió, desde pasar hambre hasta la tortura a base de electro choques; y como lo comentan sus amigos que finalmente lo liberaron del asilo de Rodez. “El doctor Ferdiere, (que de hecho fue denunciado en los 70 por dicho método) encargado de dicho asilo, ni siquiera pudo entender su necesidad absoluta de actuar, experimentar con la voz, el cuerpo, con el público. El era parte de su publico, le amenazaba con electro choques, si no se comportaba, (es decir, si actuaba). Sus ejercicios teatrales eran considerados como una enfermedad, sus poemas con glosálicos, problemas con el lenguaje, la descripción de su enfermedad que hacía con una lucidez total, en vez de servir para ayudar a “curar” solo sirvió para cuestionarlo como artista, teatrero-poeta, interpretaciones que por otro lado, (espero) harían sonrojarse a muchos psiquiatras actuales, sobre todo las referentes a su sexualidad. Como dice el escritor Alan Watts:

...de vez en cuando, surgen entre los seres humanos unos individuos que parecen exhalar amor, tal como el sol emite su calor. Estas personas habitualmente dotadas de un enorme poder creativo...el amor sexual, les tiene sin cuidado. La razón radica en que, para ellos, existe una relación erótica con el mundo exterior que opera entre dicho mundo y cada terminación nerviosa de sus organismos. La totalidad de sus cuerpos--psíquica, fisiológica y espiritual--, es una zona erógena. Su corriente de amor no esta canalizado exclusivamente en el sistema genital, como en el común de los mortales. (1995:88).

Artaud vivió el infierno de los hospitales psiquiátricos con una lucidez tal, lo que por otro lado hacía aún más terrible su estancia, que nos legó un estudio estremecedor que ha contribuido a la investigación de la anti-psiquiatría y al desmantelamiento de la psiquiatría convencional. Y como dio en el blanco, es decir describió, diseccionó, cuestionó e invalidó nuestros valores, convenciones, etc. casi a todos los niveles, también se le consideró un perturbador del orden público y por eso lo encerraron.

En todo caso su “locura” no ha sido estéril.

El artista compensa con su obra ciertos fallos de su comportamiento social. Lo que sacrifica en aras de la obra—y es por lo general, infinitamente mas de lo que el buen burgués medio sería capaz de sacrificar—redunda en provecho de todos (Hesse; 1988:102).

Al intentar desacreditarlo como poeta se encontraron con su verdadera familia, poetas, escritores que solo pudieron reconocer que Antonin Artaud, era ante todo uno de los mejores poetas. Reconocido como veremos más adelante, por casi todos los artistas consagrados de su época. Como lo dejó escrito el poeta Luis Cardozo y Aragón: *“Loco si, pero loco de rabia y de espanto ante la iniquidad de la época”.* (1967: 60).

Lo realmente peligroso de todos estos “presentadores artodianos”, a parte de su cinismo, es que ocultan el legado grandioso que nos ha dejado y no solamente como hombre de teatro sino también como filósofo-sociólogo y poeta.

Con una precisión inusual Antonin Artaud describió la esencia del teatro, lo que podría ser el teatro del mañana...en uno de sus libros “el teatro y su doble”, formuló lo que en esencia es la base de la búsqueda teatral, de hoy en día.

Jean-Louis Barrault, teatrero, amigo y colaborador del poeta, dejó claro lo que el poeta representa para el teatro: *“El teatro y su doble es incontestablemente lo más importante que se ha escrito sobre teatro en el siglo XX. Es necesario leerlo y releerlo. Artaud es el metafísico del teatro”* (Barrault, 1950)” (Artaud; 1991:20).

Felizmente, amigos, colaboradores, (existe un documental sobre Artaud, citado anteriormente, en donde hablan sus amigos y es tan revelador, que bien puede servir como antídoto, ante el mal entendido que todavía pesa sobre su obra) y escritores lúcidos y honestos como el doctor Oscar Zorrilla nos guían y nos acompañan cuando nos adentramos en el conocimiento del poeta.

Una buena manera de aproximarnos a él, es leerle, sin hacer mucho caso de sus comentadores. Y para alguien que este interesado en él, como hombre de teatro, las primeras lecturas que propongo son las tres conferencias que dio en la U.N.A.M., los días 26, 27 y 29 de febrero de 1936. Y sobre todo “El teatro y los Dioses”, junto con “El teatro y su doble” y “el teatro de Serafín”. Lo que pasa es que no solo toda su obra esta unida entre si, sino que también es inseparable de su vida, como él mismo lo expresó: *“Donde los otros proponen obras yo no pretendo más que mostrar mi espíritu. La vida es quemar preguntas. No concibo una obra separada de la vida. No quiero la creación separada”*. (Artaud; 1992:13).

En casi todos sus escritos está presente su condición de poeta y de hombre de teatro.

La palabra de Artaud es siempre pronunciada, verbal y físicamente. Puede ser por contraste o por contrapeso histórico con la llamada poesía pura, la poesía de Artaud es inminentemente física. El valor de sus palabras, de sus locuciones, de su voz...en el café...va a ponerse a vociferar, como era lo habitual en el, lanzando unos gritos y una especie de gemidos estridentes...y viendo mi actitud compungida, me dijo literalmente, “Busco una nueva silabalización” (Palau i Fabre; 1977:8).

A eso se le llama actualmente poesía fonética. Este mismo escritor, uno de sus últimos jóvenes amigos, es de la opinión, que lo mas doloroso para Artaud fue no haber sido reconocido como actor, *“Cuando vivo no me siento vivir. Pero cuando actúo si me siento existir. ¿Qué me impediría creer en el sueño del teatro cuando creo en el sueño de la realidad”* (Artaud; 2004: 598). Todo lo demás podría haber esperado, el poeta, el escritor, el crítico de arte, el pintor, etc. Lo que sucede es que los actores tenemos una necesidad física y

psíquica de jugar, exactamente igual que los niños. Por eso cuando los surrealistas lo boicotearon en su intento de llevar a la práctica sus teorías teatrales, cuando su amiga Anaís Nin, no entendió su performance, cuando el psiquiatra le inflingía electro choques cada vez que jugaba-actuaba, cuando la sociedad de su época no entendió sus actuaciones-juegos, en realidad lo que hicieron era obligarle a tomar los hábitos de la “locura” y a ingresar en el convento- manicomio.

El amor, el interés hacia sus congéneres, “*su profunda devoción humana*” (Luis Cardoza y Aragón; 1967:58). O como lo expresa el escritor Josep Palau i Fabre, que como vimos, lo conoció personalmente, “*en la obra de Artaud, hay una empresa de amor, tan desesperada como se quiera, pero de amor al fin y al cabo.*” (1977:11), hizo que se interesara por muchos aspectos de la vida, como la educación, la verdadera cultura, la medicina, los psiquiatras, la misión de los artistas, etc. Artaud, concibe el teatro y la poesía como medicina, “*les haríamos reír si dijésemos que en los tiempos antiguos el teatro fue considerado como un medio excepcional para restablecer el equilibrio perdido de las fuerzas*” (Artaud; 1973:106). El teatro, que como veremos más adelante, engloba todas las artes, puede curar la vida, aunque:

esta idea de la vida es mágica y supone la presencia de un fuego en todas las manifestaciones del pensamiento humano; esta imagen del pensamiento en fuego...esta contenida en el teatro, y este esta hecho para manifestarla, sin embargo la mayor parte de la gente piensa que el teatro no tiene nada que ver con la realidad, y que cuando se habla de algo que caricaturiza la realidad se dice que eso es teatro; por el contrario el verdadero teatro es el único que muestra la realidad (Artaud; 1973:35).

Hay que reconocer el esfuerzo sobrehumano que hizo el poeta Artaud para compartir con nosotros sus conocimientos o como lo dice el doctor Oscar Zorrilla:

El hecho de que Artaud haya podido sostenerse...solo nos prueba a nosotros, profanos, la fortaleza de su carácter, que “prevalece”...frente a la

soledad y a la amargura, sin desfallecer en el intento de comunicar al mundo su pasión por la vida y su amor por el ser humano:

Y veo que todos los que viven a mí alrededor no tienen conciencia de su propia vida. Porque vivir no es obedecer como borregos el curso de los acontecimientos, el habitual ir y venir del conjunto de ideas, gustos, percepciones, deseos y odios que uno confunde con su yo personal, y con lo que uno se contenta, sin buscar más lejos ni más allá. Vivir es sobreponerse a uno mismo, y cada hombre no hace otra cosa sino permanecer a merced de sí mismo (Artaud, citado por Zorrilla; 1967: 40-41).

-Biografía

Antonin Artaud, nació en Marseille, el 4 de septiembre de 1896, hijo de Antoine Artaud, capitán de una pequeña compañía naviera y de Euphrasie Nalpas, hija de una familia griega acomodada, asentados en Esmirna. Con su familia materna hablaba griego y aprendió italiano con su nana. Tuvo 8 hermanos, de los cuales solo dos sobrevivieron.

A los 5 años fue víctima de una meningitis. Parece ser que fue la causa de unos dolores insoportables que le acompañaron el resto de su vida. Estudió en la escuela marista "Sagrado corazón". En 1910, junto con sus amigos funda una revista, en donde publica sus primeros poemas, bajo el seudónimo de Louis des Attides. Dibuja y pinta retratos. En 1913 sigue publicando poemas con una marcada influencia de Poe y de Baudelaire. Baraja la posibilidad de dedicarse al sacerdocio.

A los 19 años por problemas de salud, neuralgias terribles, pasa una temporada en una casa de reposo, a los 20 años, debido a la guerra es obligado a incorporarse en el regimiento de Digne, del cual es exonerado, por problemas de salud, 9 meses después. Publica poemas en la revista *Hollande*.

Pasa por diferentes casas de salud hasta que finalmente su familia decide enviarlo con el doctor Dardel, quién tenía su clínica en Suiza, desde allí sigue publicando, dibujando y por primera vez toma láudano para calmar la ansiedad que le provocaban sus dolores inaguantables. En dicha clínica pasa

un poco más de un año. Su salud mejora de manera notable y por consejo del doctor Dardel se traslada a París, para ser tratado por el Doctor Toulouose, psiquiatra que le apoyó de tal manera, que le deja instalarse en su casa, le nombra secretario de la revista literaria que el mismo dirigía y le presenta a gente de teatro. Un año después, comienza a trabajar como actor con Lugne-Poe, director del teatro de L'Oeuvre, luego conoce a Charles Dullin, director de la escuela-compañía de teatro L'Atelier y le invita a participar en su grupo teatral, en donde encarna diferentes papeles como el Basilio de “*La vida es sueño*” de Calderón de la Barca. Conoce a la joven actriz Genica Athanasiu, con la que mantiene una relación sentimental.

En 1922 comienza a trabajar como actor de cine, asiste a ver unas danzas camboyanas, las que influyen en sus concepciones teatrales, sigue publicando poemas, ensayos en las mejores revistas de la época. Durante el año de 1923 trabaja con Georges Pitoeff, quien introdujo a Pirandello, a Ibsen y a Chejov en Francia. Se publica su primer libro de poemas *Tric trac du ciel*.

A los 28 años, se publican las cartas que escribió a Jacques Riviere, con el objetivo de que publicara sus poemas, en la prestigiosa revista literaria *Nouvelle Revue Française*; y se descubre la fuerza y claridad con la que se maneja en el género epistolar. Sus cartas se transforman en ensayos, poesía, manifiestos, confidencias. En este mismo año se une al movimiento surrealista y colabora con la revista *La révolution surréaliste*, escribiendo nueve textos. Muere su padre.

En 1925 publica dos libros *El pesa nervios* y *El ombligo de los limbos*, en donde mezcla poemas en verso, en prosa, y cartas. En enero es nombrado director y responsable del “Bureau de recherches surrealistes”.

En el año 1926, aparece otro libro *Fragmento de un diario de infierno*. Conoce al doctor Allendy, psicoanalista, fundador del grupo de estudios filosóficos y científicos de la universidad de Sorbonne, Es aquí, donde Artaud tomo contactos con algunos orientalistas y especialmente con René Guénon, él que influye notablemente en sus concepciones metafísicas. Artaud, también es invitado a dar conferencias sobre sus teorías teatrales.

Como actor de cine interpreta a Marat en el Napoleón de Abel Gance. En septiembre rompe con los surrealistas, ya que estos apoyaban la política

brutal de Stalin. A finales de ese mismo año funda junto con Roger Vitrac y Robert Aron “El teatro Alfred Jerry”, En este teatro se produjo un duro enfrentamiento con el grupo surrealista, en el que trataron de boicotear una de sus puestas en escena. Se suceden años de gran actividad teatral tanto como actor, director, autor y teórico teatral. Sigue escribiendo poemas, artículos, críticas, etc.

En 1929, aparece el artículo *El arte y la muerte*. Redacta un versión libre de El Monje de Lewis, en los años 30 trabaja como actor en la “Opera de los tres centavos”, dirigida por Pabst, basada en el texto de Brecht.

El 11 de julio de 1931, asiste a una representación de teatro balinés, en donde ve que sus ideas teatrales son factibles de llevarse a cabo. En 1932, publica el primer manifiesto del *Teatro de la crueldad*, al año siguiente, publica el segundo manifiesto. Intenta por todos los medios de llevar a la práctica sus teorías y se encuentra con muchísimas dificultades. Su salud va empeorando.

En 1934 se publica *Heliogábalo o el anarquista coronado*, un ensayo espléndido sobre uno de los últimos emperadores romanos. Finalmente después de muchos esfuerzos y de muchas concesiones, (sobre todo a la primera actriz que era la que producía la obra), el 6 de mayo de 1935 estrena su obra teatral *Los Cenci*, que dura solo dos semanas en el cartel. Y como de costumbre, cuando los críticos están desconcertados, suelen hacer una mala crítica. La crítica elogiosa de parte de Pierre-Jean Jouve, llega muy tarde.

Después de esta experiencia, decide marchar a México durante el año 1936, con el objeto de estudiar la cultura de los indios, que para él, es la única que puede ayudar al hombre occidental, civilizado, a entender la vida. Durante su viaje hacia México, decide que todos sus escritos sobre teatro, se agrupen en un solo libro bajo el nombre de *El teatro y su doble*. Realiza una breve parada en la Habana, en donde Alejo Carpentier, hace que se publiquen algunos de sus textos. Cuando llega a México, tiene el apoyo de algunos artistas, aunque se da cuenta de lo marginado, mal vistos que están los indios por los que había hecho ese viaje y escribe artículos a su favor. Da conferencias en la U.N.A.M., escribe ensayos sobre todo en el periódico “El nacional”, participa en un congreso de teatro infantil, en el que presenta una ponencia, (ha sido imposible encontrar dicho escrito), aunque su amigo y

traductor, el poeta Luis Cardoza y Aragón nos dice *“presentará una ponencia sobre el dinamismo de los títeres en el congreso del teatro para niños...esta ponencia parece que fue el mismo texto que sobre el teatro balineses recogió en El Teatro y su doble (Artaud; 1991:16)*. No soy de la misma opinión, ya que en este artículo habla sobre todo de las técnicas teatrales, usada por actores balineses y de la importancia del ordenador o director de dicho espectáculo.

Finalmente a mediados del 36, va al encuentro de los tarahumaras, uno de las pocas etnias que no se había mezclado y que conservaba intactos sus rituales. Lo aceptaron a participar en el rito del peyote. El nos dice que pasó los tres días más felices de su vida. *“el mal para ellos no es el pecado. Para los tarahumaras no hay pecado: el mal es la pérdida de la consciencia. Tiene para ellos más importancia los altos problemas filosóficos que los preceptos de nuestra moral occidental” (Artaud; 1991:134)*. En Noviembre regresa a Paris.

En agosto de 1937, viaja a Irlanda, de donde es expulsado. A su regreso, empieza su viaje al infierno por diferentes centros psiquiátricos, de los que no saldrá hasta 1946. Desde allí, sigue publicando sobre todo cartas.

Justo antes de empezar la guerra en febrero de 1938, se publica su libro capital sobre el teatro *El teatro y su doble*, que como ya lo mencionamos, es una compilación de sus escritos, conferencias, notas, manifiestos, escritos desde 1931 hasta 1935. Libro traducido a diferentes idiomas y que ha tenido y tiene una enorme influencia en el teatro llamado contemporáneo. Artaud le pidió a su editor que incluyese dentro de su libro *El teatro y su doble*, *El teatro de Serafín*, escrito que aparece con fecha de 5 de abril de 1936, es decir durante su estancia en México. Solo las últimas ediciones en francés lo incluyen, aunque nunca se incluyo en la traducción al español, aunque éste artículo es una clara continuación del “atletismo afectivo”, uno de los últimos artículos del *Teatro y su doble*. Lo podemos encontrar en sus obras completas o en la antología citada en la bibliografía de este trabajo.

Finalmente en 1946, es liberado de su “Infierno”, por unos amigos que le llevan nuevamente a Paris, se organizó un homenaje-colecta en donde participan muchos de los artistas del momento. Publica: Artaud-le- Momo. La cultura india y Aquí yace.

En Enero de 1947, hace una verdadera demostración de su teatro, presentándose en el teatro "Vieux Colombier". Realiza la transmisión radiofónica "Para acabar de una vez con el juicio de Dios".

En 1948 obtiene el premio Sainte Beuve por su obra: Van Gogh: El suicidado de la sociedad.

Muere el 4 de marzo de 1948.

- **Antonin Artaud como metafísico del teatro**

Para comprender cabalmente las ideas teatrales de Antonin Artaud, tenemos que zambullirnos en su concepción metafísica de la vida y el teatro, que no están separados.

Artaud cambió la idea de teatro que teníamos en Occidente, aunque algunos antes que él, ya hablaban de un escenario que no excluyera al público, de la dependencia del texto sobre el montaje escénico, de la influencia del teatro oriental, del trabajo del actor, nadie junto todas estas propuestas y sobre todo nadie hablo como él, de la necesidad de la metafísica en el teatro. Y esto es lo que le aleja de algunos de los que le precedieron y de sus seguidores. Y es esto también lo que le da una especie de unidad en lo referente a su idea de la vida-teatro-poesía. Como lo dice el doctor Oscar Zorilla, uno de los pocos autores que se acercaron a la metafísica teatral que propuso.

En realidad, no habría que sorprenderse demasiado de la aparición de Artaud, sino no llegara para añadir a todo esto una marcada violencia; si por la clarividencia de su juicio crítico, si por la exigencia de su mística personal y por la desmesura de los elementos escénicos con que sueña, y si, sobre todo, por su posición en favor de un teatro con fines específicamente metafísicos no fuera mas allá, e inclusive en contra de todos estos innovadores...quienes aparecen como meros ideólogos...puesto que Artaud propone un derrumbamiento absoluto, no solo en lo que respecta al sentido del espectáculo teatral o a la relación actor-espectador, sino también todo lo referente a las técnicas de actuación, a la tarea del director de escena y hasta

la noción misma de la Vida, tal y como se le considera en Europa, en Occidente” (Zorrilla; 1967:27-28).

Desde muy joven Artaud esta en contra de todos los valores en los que se asienta nuestra sociedad. Hay muchas cosas que tienen que ser destruidas. *“Existen deformaciones de pensamiento, hábitos mentales, vicios que contaminan desde que nace el juicio del hombre. Nacemos, vivimos, morimos en una atmosfera de mentira. Nuestros educadores y aquellos a quienes por la sangre resultábamos próximos, fueron, insiste, pésimos consejeros (Artaud, 1923)” (Zorrilla; 1967: 28).*

A una sociedad que según Artaud, se rige por la ley de la oferta y la demanda y que solo considera al hombre como un estómago, con un afán desmesurado de progreso que no es otra cosa que la destrucción de la naturaleza y de la naturaleza del hombre, que separa la materia del espíritu, tampoco le conviene el marxismo, ya que sigue quedándose en el estómago. Tampoco le interesan las religiones institucionales, que muestran a un Dios juez implacable, cruel, que juzga según los dogmas que le imponen los humanos, es decir las religiones, sobre todo las monoteístas Aboga por el regreso al panteísmo, al totemismo. Al esoterismo que encierran la mayoría de las religiones, aunque en un momento dado, también se libera del corsé, que imponen las mismas. Cuando entendemos al poeta Antonin Artaud, lo que queda claro es que la vida no esta compuesta de maldad y bondad por separado, sino que coexisten las dos categorías de manera natural en la vida, en la naturaleza. Y justamente el teatro tiene que mostrar estas dos partes, si se quiere exorcizar, la parte malvada, cruel que existe y reconciliarnos con la vida.

En occidente también el filósofo Heráclito percibió la vida de ese modo,

A causa de la enfermedad, la salud es agradable; por el mal el bien es agradable; por el hambre, la saciedad; por el cansancio el descanso. Dios es el día y la noche, el invierno y el verano, la guerra y la paz, la saciedad y la necesidad. Pero experimenta transformaciones, y al igual que un fondo neutro

cuando se mezcla con una fragancia, se llama según el aroma particular que se introduzca (Heráclito) (Watts, 2010:62).

El problema es que su visión, que tiene muchas similitudes con la filosofía oriental, sobre todo con el taoísmo de Lao Tse, (que a su vez, se nutre de mitologías antiguas) se queda sola.

Los occidentales nos quedamos con Aristoteles, que insiste en que la voluntad nunca entra en acción, salvo para elegir algún bien en lugar de algún mal...en general, la cultura occidental es una celebración de la ilusión de que el bien puede existir sin el mal, la luz sin la oscuridad y el placer sin el dolor, y esto es cierto en sus fases cristianas y en sus fases tecnológicas seculares (Watts; 2010: 64).

Con esta manera de pensar unilateral lineal, racional, (sobre todo para justificar la esclavitud y el patriarcado) el ser humano comienza a perder su pertenencia a lo sagrado porque empieza a pensar por separado, ya no se siente parte del cosmos, el hombre-macho es mas importante que las mujeres; que los esclavos a los que se les disecciona vivos, el hombre libre es superior al esclavo, en aras de “la razón”. El cristianismo de la edad media todavía conservaba en parte esta unión con lo sagrado o la naturaleza. Es decir no había desechado del todo, por paradójico que parezca su idea de la convivencia de lo “malo” con lo “bueno”. Existen algunos relatos medievales (se puede encontrar algunos en el libro, *Las dos manos de Dios*, de Watts, citado en la bibliografía), en donde Dios esta solo, triste, quiere una compañía; y crea una roca de donde sale el diablo que se convierte en su compañero de creación. Esta idea se va perdiendo a partir de renacimiento y se pierde del todo con el pensamiento cartesiano, que también se apoya en el Dios, creado a imagen y semejanza de ese hombre dividido.

El Teatro debe igualarse a la vida, pero no...a ese aspecto individual de la vida donde triunfa la personalidad, sino a esa especie de vida liberada...tal es la verdadera finalidad del teatro, traducir la vida en su aspecto universal,

inmenso...el vicio del teatro occidental es que se ocupa del hombre (escindido) mientras que el teatro oriental se ocupa del universo...el teatro es ante todo ritual y mágico...se encuentra ligado a ciertas fuerzas...en creencias efectivas cuya eficacia se traduce en gestos; ella esta ligada a los ritos que son el ejercicio mismo y la expresión de lo mágico espiritual (Artaud, citado por Zorrilla; 1967:37- 39)

A él como poeta se le revela ese principio que habla de la unidad, de la interdependencia de todos los seres. Sobre todo y de una manera digamos feroz, la necesidad de sentirse fuera del papel impuesto. Es decir, de no ser el actor, al que le afectan todas las vicisitudes, en la vida, sino el espectador que sigue el fluir de la misma. De ser actor-jugador en el teatro, mostrando de una manera enérgica, cruel, ciertos principios, mitos, que nos reconcilien con la vida.

Y la más alta idea posible del teatro parece ser, en síntesis, la que nos reconcilia filosóficamente con el devenir, la que nos sugiere a través de toda suerte de situaciones objetivas, la noción furtiva del pasaje y de transmutación de las ideas en cosas, mucho mas que la transformación y caída de los sentimientos en palabras (Artaud; 1978:123).

- **La crueldad y el teatro**

Esa necesidad de “crueldad” que Artaud no solo pidió para el teatro, sino para todas las artes en general, es la que tal vez genera, junto con su postura metafísica, el malentendido que envuelve toda su obra. Parece ser que sus detractores hubiesen leído, solo el título de su manifiesto “El teatro de la crueldad”, ya que él mismo explica el porque de la utilización de este término.

Tan pronto como dije “crueldad”, el mundo entero entendió sangre...en el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos...sino la crueldad mucho mas

terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer sobre nosotros (Artaud; 1978:90-91).

Esa necesidad de mostrar violencia y crueldad en la escena, se refiere sobre todo a imágenes, ruidos, sonidos, luces, encantamientos. Mostrar el lado oscuro tan necesario para entender el lado luminoso. El teatro, como poesía del espacio, necesita este elemento para que se produzca ese entendimiento visceral u orgánico, que pretende Artaud. El teatro en occidente ya no se ocupa de temas sagrados, mitos, se ocupa de las miserias del hombre y el espectador se convierte en un mirón, chismoso, obsesionado con temas banales que le adormecen y le recrean el mundo en el que vive.

...desde el Renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas...historias...de avaricia de dinero, de arribismo social, de penas de amor, donde nunca interviene el sentido altruista, de sexualidad espolvoreada con erotismo sin misterio no son teatro...Esas angustias, esos estupro, esos personajes en celo ante los que no somos mas que deleitados mirones (Artaud; 1978: 87-88).

Y un teatro así, pierde ese sentido de crueldad “*esa especie de mordedura concreta que acompaña toda verdadera sensación*” (Artaud; 1978:96). El filósofo Alan Watts nos habla también de ese lenguaje necesario en el teatro, en el que el mal, lo atroz esta presente.

Por contraste, el lenguaje del mito y de la poesía es integrador, porque el lenguaje de la imagen es un lenguaje orgánico. Por lo tanto expresa un punto de vista en el que el lado oscuro de las cosas tiene su lugar, o mejor dicho, en el que la luz y la oscuridad se trascienden al mirarse desde el punto de vista de una unidad dramática. Esta es la catarsis, o función de purificación del alma en la tragedia griega (2010: 31).

Artaud nos aclara aun más este punto cuando nos dice:

...no se olvide de que aunque el gesto teatral sea violento es también desinteresado, y que el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse, y la utilidad superior del estado inutilizado por la acción, que una vez restaurado produce la sublimación (Artaud; 1978:94).

Esto viene a ser la catarsis de la que se habla en los dramas antiguos.

La necesidad de mostrar crueldad, escenas terribles, en el teatro, tiene eco en las palabras de la psicóloga y antropóloga Clarissa Pinkola Estés, cuando se refiere al terror y a la brutalidad mostrado en cuentos y leyendas antiguas.

Es más que razonable preguntarse el porqué de la presencia de episodios tan brutales en los cuentos de hadas. Se trata de un fenómeno que se registra en los mitos y en el folklore de todo el mundo...Psicológicamente, el brutal episodio transmite una apremiante verdad psíquica. Esta verdad es tan apremiante- y, sin embargo, tan fácil de desdeñar con un simple "sí" bueno, lo comprendo", por más que con ello la persona vaya directamente a su condena- que no es probable que prestemos atención a la alarma si ésta se expresa en términos más blandos... El elemento brutal es una antigua manera de conseguir que el YO emotivo preste atención a un mensaje muy serio. (Pinkola; 1998:236-237).

- El espacio teatral y el director teatral

El espacio escénico es el punto de partida de toda creación teatral. El espacio redondo, circular, que recuerda a muchos rituales y danzas primitivas, tiene muchos significados simbólicos, mitológicos. Todos los integrantes de la obra teatral o espectáculo, forman el borde del círculo, pueden verse entre sí. No hay nada que esconder y a la vez todo, está por descubrir. Es el espacio vacío que acogerá todos los elementos que constituyen la puesta en escena. El público no está separado de los actores. El poeta Artaud, también propuso que el espectador estuviese en el centro de la acción dramática, en una especie de silla giratoria, como en medio de un huracán. En todo caso todos

los integrantes del espectáculo, de la obra teatral, concebida como una ceremonia, un ritual, una fiesta que reconcilie al ser humano con la vida, han de compartir espacio.

Para organizar este espacio y montar la puesta en escena se necesita “un organizador”. Artaud, disuelve la idea del director por un lado y la del autor por otro. Estas dos figuras se unen para crear la figura del director-creador como único responsable del espectáculo y de la acción. Este director-autor, ya que se ocupa y ordena todos los elementos que tiene una puesta en escena, incluyendo el uso de palabras, poemas, narraciones, encantamientos, mantras, sonidos, etc. ha de ser el autor de las mismas O escoger los escritos ideales para la obra teatral. Al mismo tiempo está atento a propuestas de sus actores y también ha de conocer técnicas corporales, como el yoga, la acrobacia, la danza, etc y conocer diversas músicas, los sonidos, los silencios precisos, etc. Artaud da como ejemplo para ilustrar esta técnica, “El encantamiento” de las serpientes, mediante la música.

- **El texto o la obra dramática.**

En occidente...el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje y aun si admitimos una diferencia entre el texto hablado en escena y el texto leído, aun si limitamos el teatro a lo que ocurre entre las réplicas, nunca alcanzamos a separarlo de la idea del texto interpretado (Artaud; 1978:79).

Aunque actualmente y gracias sobre todo a Artaud, se aceptan espectáculos teatrales, en donde el texto ya no es la base de la puesta en escena, todavía y sobre todo en lo concerniente al teatro infantil, casi no existen propuestas de este tipo.

Lo curioso es que sobre todo en las escuelas de teatro para adultos, se separa el teatro en especialidades: así tenemos teatro de texto, teatro gestual,

teatro de los objetos, etc. y eso justamente demuestra que están lejos de haber comprendido la propuesta de Artaud.

Artaud no propuso suprimir la palabra, sino como lo dice el doctor Oscar Zorilla, *“que la obra dramática no sea ya la causa de la puesta en escena sino parte de su resultado, otro elemento más de toda una técnica de encantamiento”* (1977:15).

Se trata de que la escena tenga un lenguaje propio, un lenguaje poético, que nazca del espacio, de los actores, de la directora-autora, de los sonidos, de la música, de todos los elementos teatrales.

En el teatro, no se trata de suprimir la palabra sino de hacerla cambiar de dirección y sobre todo, de restringir su importancia...cambiar la dirección de la palabra significa servirse de ella en un sentido concreto y espacial, de manera que se combine con todo lo que el teatro tiene de espacial y de significado en un campo concreto; es manipularla como un objeto sólido que sacuda las cosas, primero en el aire y luego en un campo infinitamente más misterioso y más secreto, pero que también admita un espacio (Artaud; 1978:83).

Es un lenguaje que llega no tanto al intelecto, sino a los sentidos del público, este debe tocar el espíritu y sacudir las creencias, las verdades, que en el fondo son convenciones, miedos y cinismo. Como lo expresa claramente Watts,

El lenguaje basado en los hechos...nunca es más que un simbolismo limitado de lo que ocurre en la naturaleza. Pagamos la exactitud del lenguaje basado en los hechos con el precio de no poder hablar más que desde un solo vista de punto a la vez. Pero la imagen tiene muchos lados y muchas dimensiones y, al mismo tiempo, es imprecisa; aquí, de nuevo, es como la naturaleza misma (2010:33).

En los años ochenta, en el D.F, un grupo de teatro, llamado Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), se autodenominaban marxista-leninista-brechtiano, cedió su espacio teatral a un actor italiano que

interpretó un poesía de Cesare Pavese “laborare Stanca”, algo inusual para el público que asistía a este “teatro marxista”. Este actor-bailarín-acróbata-cantante, seguramente formado por discípulos de Grotowski que a su vez, hizo suyas muchas de las teorías artodianas, era una forma de entender este lenguaje propuesto por Artaud: El actor llegó al pequeño teatro con una grabadora y una maleta pequeña. Puso una música y empezó a calentarse, sacó de la maleta, los objetos que iba a utilizar para interpretar su obra teatral.

Empezó a jugar-actuar con las imágenes, las palabras, el ritmo, etc. del poema. Recuerdo dos momentos que se han quedado atrapadas en mi memoria y seguramente en la memoria de los demás asistentes. Una especie de baile con un vestido colgado de una percha, que representaba a la madre y dos vasos con agua que representaban un río. Al final de la representación, una de las actrices del grupo marxista, insistió en hacer un debate...uno de los espectadores que dijo ser un obrero, preguntó donde estaban los buenos y los malos, dijo que “no había entendido nada pero que se sentía muy bien, algo le había tocado, sacudido”.

Ahora bien, ese lenguaje poético, un teatro total, que se sirve de otras artes como la música, la danza, la pintura, la acrobacia, la pantomima (no como la ven los occidentales, en donde ésta, sustituye con los gestos a las palabras o a frases sino mas bien una pantomima que muestre la actitud del espíritu) y todas las formas de expresión que sirvan para crear esta poesía espacial como la entonación, la iluminación, los ruidos, los susurros, etc. se opone a la mentalidad latina, lineal que exige un significado preciso.

Y lo que hay ahí de latino, es esa necesidad de servirse de las palabras para expresar ideas que resulten claras. Porque para mí las ideas claras, en el teatro como en cualquier otra parte, son ideas muertas y terminadas. La idea de una obra compuesta directamente en la escena, evitando los obstáculos de la realización y del escenario, implica el descubrimiento de un lenguaje, activo y anárquico, que abandona los límites habituales de los sentimientos y de las palabras (Artaud; 1978:45-46).

Este lenguaje esta dirigido a los sentidos, “*evoca en el espíritu imágenes de una poesía natural o espiritual*” (Artaud; 1978:45).

Y a este lenguaje, no solo le interesan los problemas psicológicos y sociales, va más allá.

¿Quién ha dicho que el teatro se creo para analizar caracteres. O resolver esos conflictos de orden humano pasional...y psicológico que domina la escena contemporánea? Alguien diría que si se acepta nuestra visión del teatro, nada importaría en la vida sino saber si fornicaremos bien, si haremos la guerra o seremos bastante cobardes para preferir la paz, como nos acomodaremos a nuestras pequeñas angustias morales, y si haremos conscientes nuestros “complejos” (empleando el lenguaje de los expertos) o si en verdad esos complejos terminaran con nosotros. Es raro...que la discusión se eleve a un plano social...el actual estado social es inicuo y debe ser destruido. Si este hecho atañe al teatro, también atañe mucho más a la metralla...pero aunque se planteara ese problema estaría aun muy lejos de su meta, que es para mí, más secreta y más alta (Artaud; 1978:46-47).

La verdadera poesía es metafísica, anárquica, ya que siempre cuestiona las convenciones de todo tipo, éstas son las ideas fijas, lineales, a la que Artaud se refiere cuando habla de ideas claras o los significados precisos. “*Es necesario admitir que en la destinación de un objeto, en el significado o en el empleo de una forma natural, todo es convención*” (Artaud; 1978:47)

El humor es otro punto importante en este lenguaje escénico. Para Artaud la escena actual no entiende lo que es la seriedad, ni la risa “*se ha perdido además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa*” (Artaud; 1978:49).

Pone como ejemplo de calidad de humor anárquico y trágico, a algunas películas de sus admirados hermanos Marx.

Si se utiliza una obra de teatro, esta debe estar al servicio de la puesta en escena, es decir será una especie de armazón, la historia o la anécdota tiene sentido en cuanto apoya a la escena. Propone mitos antiguos, cuentos terribles, como el Barba azul. También considera el melodrama romántico

como punto de partida. El tema ha de ser siempre para reconciliarnos con el cosmos, para entender el lado oscuro y reconciliarnos con la vida. Es fundamental que el actor tenga esta apertura emocional, no estar perdido entre conceptos, para eso tendrá que recurrir a técnicas ancestrales como por ejemplo, la técnica de respiración que propone el yoga o los mantras como encantamientos sonoros. Y a otras técnicas arcaicas para que interiorice que su trabajo en el teatro es ante todo un ritual que muestra desde todos ángulos el drama cósmico de la vida. Que ha de ser siempre tragicómico, como la vida misma. Por eso insiste tanto en el humor, al que le exige una sinceridad vital.

300 años antes de cristo, el poeta Chuang Tse con su humor y lucidez incomparable, nos ilustra este estado de plenitud que pide Antonin Artaud tanto para el director-creador, como también para los actores. Cuando un hombre desesperado al no encontrar sentido a su vida, al no entender o sentir los principios espirituales, se acerca a un maestro para suplicarle ser su discípulo. Este, lo primero que le pide es que se calme, lo intenta. Al cabo de unos días, le ruega que le diga cuales son algunos principios para alcanzar la perfección. El maestro, entre otras cosas le dice:

¿Puedes abrazar el uno? ¿Puedes no perderlo?... ¿Puedes pararte? ¿Puedes retirarte? ¿Eres capaz de ocuparte de tus asuntos sin desear informes acerca del progreso de los demás? ¿Puedes permanecer simple e ignorante? ¿Puedes ser como un niño que grita todo el día, sin quedarse afónico?, tan perfecta es la armonía de su constitución. Cierra las manos todo el día, sin esfuerzo alguno, mira fijamente sin que se le canse la vista, es ajeno al mundo exterior. Se acomoda al curso natural de las cosas, y junto con ellas se deja mecer por las olas. Ahí tienes los principios para el cuidado de la propia vida (Zhuang Zi; 2007:237).

La influencia que tiene Artaud sobre las artes escénicas (nombre de moda para designar al teatro que no se basa en texto) en particular y las artes en general es enorme, muchos escritores, poetas, pintores y músicos reconocen su maravillosa influencia. Una danza-teatro japonesa revolucionaria, nacida en los 60, llamada Bhuto también se considera heredera de Artaud.

CAPÍTULO 3

DIFERENTES ENFOQUES SOBRE TEATRO

HECHO POR NIÑOS

Cuando se habla de teatro hecho por niños, se habla también de teatro y educación, teatro educativo, formativo, etc. Nos encontramos con infinidad de propuestas, muchas de ellas totalmente opuestas. Vamos a intentar ubicar algunas de estas propuestas y a sus representantes:

- Teatro mortal y fin de curso. Directores y maestros de escuela, actores y monitores.
- Teatros, pedagogos y psicólogos que no aceptan el teatro hecho por niños.
- Teatros: directores, actores, autores, críticos, teóricos que defienden un teatro hecho por niños. Ven al niño como actor.

- **Teatro mortal y fin de curso: Directores y maestros de escuela, actores y monitores.**

El teatro y la vida van juntos y así como *“existe un elemento mortal en todas partes: en el ambiente cultural, en nuestros valores artísticos heredados, en el marco económico, en la vida del actor, en la función del crítico”* (Brook ; 2002:23-24). También existe un teatro mortal, que es el mal teatro, no sólo está asociado con teatro comercial, sino que éste se apodera fácilmente de los clásicos como Shakespeare, Moliere, Brecht, hay muchas razones para que esto suceda, pero tal vez la más decisiva sea el público mortal que lo aguanta, aunque se aburra desesperadamente durante las actuaciones, porque en el fondo, este tipo de público asocia *“la cultura con un cierto sentido del deber...un adecuado grado de aburrimiento supone una tranquilizadora garantía de acontecimiento digno de mérito”* (Brook; 2002:14)

En realidad el teatro mortal puede estar presente en cualquier espectáculo, De hecho un buen montaje puede convertirse en mortal, debido a una serie de circunstancias como el cambio de país, de público, el tiempo dedicado a los ensayos, las ideas preconcebidas que tienen los directores y actores de lo que

debe ser clásico que lo equiparan con pomposo, falso, etc. Peter Brook, nos cuenta como uno de sus montajes del “Rey Lear”, que gustó muchísimo en Rusia y Praga, aunque las personas que asistieron a ver la pieza no podían seguir muy bien la obra en inglés, era un público que hacía crecer la puesta en escena, *“Este público expresaba la calidad de su atención en silencio, concentrado, creando en la sala un ambiente que afectaba a los actores, como si hubiesen encendido una luz en su trabajo”* (Brook; 2002:30). Esta misma obra fue un fracaso en Filadelfia, en donde el público, que si entendía inglés, se dedicó a bostezar durante toda la representación. Las mujeres obligaron a sus maridos a ir al teatro, porque “tocaba”, era un acontecimiento social.

Así pues, el teatro mortal puede apropiarse de muchos enfoques teatrales, pero lo aburridísimos que suelen ser los fines de curso, me ha hecho definirlo en la “propuesta” hecha por algunos directores, maestros de escuela, monitores, actores, etc. Que equiparan al teatro con el exhibicionismo, con la buena memoria y la “buena pinta”, desconocen lo básico de psicología infantil, parece ser que su formación se la da la televisión, el teatro musical (mezcla de bailes, canciones de moda, música, guiones con temática para adultos como sexo, crímenes, etc.) Los monólogos cómicos vulgares que es lo más llena los teatros de Barcelona y los grupos de “teatro para niños”, que son con alguna excepción muy lamentables: chillidos interminables por parte de los actores, lo que no se entiende porque casi todas estos grupos usan micrófono, me imagino para tapar los comentarios de los niños aburridos. Sus emociones, intensiones y voces son totalmente falsas, calcadas de los doblajes que hacen en la televisión. El espacio, el escenario está lleno de objetos y el vestuario que normalmente no está mal, estaría mejor expuesto sin la percha-actor, ya que sobre todo en el teatro, “el hábito no hace al monje.” Cuando los “actores” interpretan un papel de niño, es el colmo, exhiben el cliché de niño que no vocaliza bien, del que está a punto de coger una rabieta, chantajista; y casi siempre se encuentra presente una justificación de la violencia física, ya que utilizan los golpes porque “hacen gracia”. Lo curioso es que en Francia, que está a dos horas de Barcelona, la mayoría de los grupos teatrales para niños son excelentes, Algunas veces, se les puede

ver en los festivales de teatro que organizan algunos ayuntamientos. Espero que su influencia llegue pronto, sobre todo pensando en el público infantil.

Parecería ser que este enfoque, por el tipo de puesta en escena, de estética y de temas que propone, estuviese calcada del gran hermano... en realidad lo que buscan no es una puesta en escena de calidad, o que los alumnos aprendan técnicas teatrales, sino más bien según ellos, complacer a los padres, quieren que el fin de curso salga "chulo". La mayoría de estas propuestas no tiene ningún método, su punto de partida es un texto inamovible que los niños tienen que aprender de memoria, a veces sin entender lo que dicen, tienen que disfrazarse, exhibirse, hablar fuerte, "chillar" para el video y posar para las fotos de "la obra de fin de curso"

Esta propuesta, tan aburrida, no tiene nada de creativo para el niño y en muchos casos es contraproducente, ya que se margina a los niños tímidos, y a los que no entran en los cánones de belleza del "director de la obra", los maestros usan a los niños extrovertidos para que se exhiban y "salven la obra." Anulan justamente todo lo que tiene el niño tiene de actor, sus ganas de jugar, su frescura, su honestidad, su ligereza, su espontaneidad, su sinceridad.

Propuestas como esta:

"Taller de teatro infantil" para niños de tres a doce años. Si quieres pasártelo la mar de bien, ven a hacer teatro con nosotros. Aprenderás a maquillarte, a bailar, a modular tu voz y a sentir la música, todo para llegar a ser un gran actor o actriz", (El Pont; 2012:9).

Pueden confundir a los niños, ya que en este tipo de propuesta se prepara a los niños para que se exhiban, para que aprendan a ser falsos, a fuerza de complacer al "director". "La mar de bien"... maquillándote como una vedette, tratando de bailar como la vampi televisiva de turno, exhibiéndote. A lo mejor los niños y niñas están interesados en los personajes televisivos y juegan a ser ellos y los imitan...este interés habría que llevarlo a la parodia, (que por cierto ya lo hacen muchos niños naturalmente) para que así, lo vean desde

fuera y no se identifiquen con los valores, prejuicios, etc. que impone la televisión.

Este tipo de talleres que se ofrecen en las escuelas y en los centros cívicos o casas de cultura, se tendría que revisar, aunque es muy difícil cambiar una visión teatral infantil, cuando ni los padres, ni los profesores o monitores de teatro tienen una formación teatral adecuada. *“Por desgracia, algunos padres y profesores que no comprenden la naturaleza del comportamiento dramático aplauden esa “exhibición” de estados emocionales y, sin querer, enseñan a los niños que el hacer-creer requiere una forma superficial de demostración”* (Hargreaves; 1991:161)

- **Teatros, pedagogos y psicólogos que no aceptan el teatro hecho por niños y su transformación en críticos teatrales.**

Una de las explicaciones por la que pedagogos, psicólogos y algunos actores, se opongan a que los niños hagan “teatro artístico” y su vez se conviertan en “teóricos de teatro hecho por niños,” puede ser una reacción ante este tipo de exhibición, hasta cierto punto, obligada a los escolares.

Su postura básica es que a los niños y adolescentes no les conviene hacer de actores, hacer un “teatro artístico”, ya que éste está considerado como un producto, su objetivo es el espectáculo: el estreno y las representaciones posteriores, al que hay que dedicarle tiempo de ensayos, impone una serie de habilidades, destrezas y códigos, un conocimiento previo, interpretación y una reelaboración del texto dramático. Estas “exigencias” promoverían el divismo, el exhibicionismo y el sometimiento al director, que corta su creatividad. Proponen otro tipo de teatro, “la dramatización” (este es uno de los nombres) que utiliza elementos teatrales como la relajación, la expresión corporal y vocal, la improvisación, etc., para que el niño se exprese y libere su creatividad.

Era necesario armar una teoría, para justificar su nuevo rol de teóricos teatrales, el problema es que empezaron por desechar lo más importante del proceso teatral: “la puesta en escena”, “La representación del juego, de la obra”. Es como si decidiéramos estudiar carpintería, nos enseñan a reconocer

los diferentes tipos de madera, a trabajarla, fabricamos las piezas de la silla y finalmente no armamos la silla. Sin embargo, cuando estos teóricos, se oponen a que “los niños hagan teatro”, ¿A qué clase de teatro se refieren?, ¿A qué tipo de puesta en escena? ¿Qué tipo de espacio escénico?, ¿Qué tipo de actor?, ¿Cuál es el concepto de teatro que tienen estos pedagogos teatrales?

La mayoría de estos estudiosos de una didáctica de teatro escolar, tienen como referencia solo al teatro convencional o el llamado estilo de construcción dramática aristotélica, que también responde a una manera de representación escénica. *“De una manera muy general, en el teatro occidental se dan dos estilos de construcción dramática que podríamos hacer coincidir con dos modos de representación escénica. Estos dos estilos de construcción son las llamadas estructura aristotélica y estructura no aristotélica.”* (Grillo; 2004:111).

En la estructura aristotélica:

-Se impone la separación entre el público y los actores, ya que el lugar, para representar dicha “obra”, es el típico espacio de los teatros convencionales “la escena a la italiana”, es decir que el escenario se presenta como un cuarto en el que se ha retirado la cuarta pared, el telón. El público, sentado en la platea, está alejado de la representación. No se rodea al espectáculo. Se asiste a él, como mirones pasivos.

-El montaje se basa en un texto escrito, “La obra dramática”, que ha de plantear un conflicto, este a su vez se desarrollará en tres partes muy diferenciadas:

-Planteamiento o exposición del conflicto. Presentación de los personajes y de la situación. Aquí aparece un incidente que desestabiliza dicha situación y así llegamos al:

-Nudo, momento crítico del conflicto, es la consecuencia de todo lo que ha pasado anteriormente, tras este clímax, llegamos al:

-Desenlace, En esta parte de la obra resolvemos el conflicto que puede ser un final feliz o desgraciado.

La representación final, el estreno, conlleva muchos ensayos,

El director escénico, figura autoritaria que anula la creatividad del actor, ya que impone sus ideas y “traduce” la obra literaria a la escena.

Antes de analizar el tipo de “teatro” que proponen dichos teóricos para los niños y adolescentes, me parece importante aclarar algunos puntos, como ver de donde parten sus teorías y como se pudo dar semejante dicotomía entre el teatro y el teatro hecho por niños.

Así pues, el teatro es bastante más que el teatro. Es un arte. Sin duda, uno de los más antiguos de todos y, cuando se nos pide que enumeremos las más ilustres figuras de la humanidad, los nombres que primero recordamos pertenecen a dramaturgos: Esquilo, Shakespeare, Molière. Pero es un arte enraizado, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución, a los difíciles pasos de una libertad que tan pronto camina, medio sofocada por las contrariedades y los insuperables obstáculos, como estalla en sobresaltos imprevisibles. El teatro es una manifestación social (Duvignaud; 1966:9).

Como ya dijimos, el teatro y la vida, van de la mano, los puntos comunes entre el teatro y la vida social, los encontramos en formas teatrales espontáneas, como: la misa, la celebración del vudú, las coronaciones, una procesión, los desfiles militares, una fiesta de barrio, una fiesta familiar, un mitin político, una manifestación anti-papa. Parece ser que la sociedad recurre al teatro no solo cuando quiere consolidar sus creencias, valores, sino también cuando mediante la repetición de ciertos “actos dramáticos” se confirma su vida en sociedad, su existencia.

Ahora bien ese punto en común se termina no solo por el hecho de que en el teatro la experiencia es imaginaria y la vida es una experiencia concreta, sino también por otros factores, como la delimitación de un espacio, la sujeción al autor dramático, al director escénico, la existencia del público y de los actores.

Los límites entre el teatro y la vida social pasan por la sublimación de los conflictos reales; la ceremonia dramática es, por definición, una ceremonia

social diferida, suspendida, retenida. El arte dramático sabe que se encuentra al margen de la realidad concreta (Duvignaud; 1966:16)

A lo largo de la historia, el teatro ha encendido numerosos odios y amores...Aristóteles defendió el teatro por la catarsis o purificación que obtiene el público al asistir a la representación de pasiones, deseos, muertes, injusticias, justicias divinas. Platón excluyó a los poetas de su ciudad ideal, ya que consideraba que el teatro, con su poder ilusorio, enaltecía las pasiones y hacía que el espectador confundiese la verdad de las apariencias. Estos argumentos en contra del arte teatral lo usaron también católicos, calvinistas, puritanos ingleses y como veremos más adelante también Rousseau. Desde la época de Aristóteles, sus seguidores han ido añadiendo más beneficios. En el siglo XVIII se habla de una purgación de las pasiones.

Durkheim, nos dice que el teatro, *“tiene por objeto elevar al hombre por encima de si mismo y hacerle vivir una vida superior a la que llevaría si únicamente obedeciera a la espontaneidad individual”* (Duvignaud; 1966: 21).

La lista de partidarios es larga...nosotros queremos llegar hasta un psiquiatra que concibió otro tipo de teatralizar, abriendo la puerta para muchas “terapias, teatrales”. Su visión teatral constituye uno de los pilares en el que se basan nuestros teóricos de teatro hecho por niños. Este psiquiatra: Jacob Levi Moreno (Bucarest-1989, New York-1974) propone “utilizar el teatro” para despertar la espontaneidad liberadora de los individuos y grupos. Su propuesta tiene que ver con el cambio de época, ya que en la era de la revolución industrial, el teatro ya no tiene nada que ver con la purificación de pasiones o de los instintos o de un acto de culturización,

... se trata primeramente de la ilustración de un sistema de explicación política, de una hipótesis económica, de una crítica social. De hecho se trata sobre todo de propaganda, de publicidad o de pedagogía en el sentido amplio, es decir de la comunicación de un mensaje intelectualizado y ya formulado. A decir verdad, el teatro descubre aquí que va “servir para algo” y eso

corresponde al utilitarismo latente de las sociedades industriales. (Duvignaud; 1966:409)

Este afán de utilizarlo todo, incluso el arte, sobre todo el teatro, como ya lo expresamos, sin un lugar preciso dentro de la sociedad y al mismo tiempo como una manifestación-espejo de la misma, hace que la manera de definirlo, desde la más generalizada, me refiero al típico “solo es teatro” o “hace teatro”, para referirnos a un comportamiento falso, hasta las teorías teatrales de Stanislavski o las de Brecht y ya no digamos la de Artaud, sea confusa y al mismo tiempo deja libre el camino para cualquier interpretación y uso.

Parece ser que esta separación entre teatro y el teatro infantil empieza a gestarse, en el ámbito de las escuelas religiosas, ya que tenemos una lista larga de la “utilización del teatro” por compañías religiosas. En la alta Sajonia, en 1573, se estrenó la “Obra cristiana para la disciplina de los niños”, escrita por Johann Rasser, en la que participaron 97 niños, desde 5 hasta 17 años. En 1648, el obispo Comenio de Moravia imprimió un libro con grabados sobre escenas teatrales, con explicaciones en latín y en inglés, otro tipo de teatro educativo era el que representaban las novicias a punto de tomar los hábitos, escenificaban vidas de santos o pasajes del evangelio.

Con estos espectáculos se pretendía confirmar en la devoción y corregir las malas inclinaciones, ejemplarizando y divirtiendo siempre educativamente, aunque en la mayoría de las ocasiones –por no decir en todas-, la ingenuidad excesiva, unida a la falta de preparación, dieran como resultado obras y puestas en escena, no solo artísticamente malas, sino espiritualmente y pedagógicamente nulas, cuando no negativas y perniciosas (Cervera y Girau; 1982:16).

Esta crítica que le hace uno de nuestros teóricos teatrales españoles al teatro educativo religioso, es casi la misma, que se le podría hacer al teatro educativo laico actual, si cambiamos devoción por confianza, y corregir las malas inclinaciones por creatividad.

En 1599, los jesuitas escriben las reglas de su teatro educativo: Que podemos resumir en tres objetivos: Las representaciones teatrales solo se hacían en latín, Los temas a tratar eran sagrados, piadosos y nada que recuerde a “la mujer”, ni en el vestuario, ni en el argumento.

Un siglo después, un santo, San Juan Bosco, vuelve a insistir sobre la importancia educativa del teatro y redacta las “Reglas para el pequeño teatro” Estas 19 reglas, parecen fuente de inspiración para el teatro educativo-formativo actual, resumiendo estos preceptos, vemos que se vuelve a insistir en los argumentos piadosos moralistas, se premia a los niños que tienen mejores conductas con la participación en las obras de teatro aunque sin alabarlos, ya que bastante tienen con estar favorecidos por Dios, que le ha otorgado el don de la representación, El vestuario ha de ser decente y de bajo costo, De hecho esta aclaración de lo que debe ser el teatro, hecha por San Juan Bosco, es parecida a la que propugnan nuestros teóricos:

1. *Es una escuela de moralidad, de buen vivir social y, a veces, de santidad.*
2. *Educa mucho la mente de quien representa y le otorga desenvoltura.*
3. *Produce alegría a los jóvenes, que lo piensan muchos días antes y muchos días después. La animada y sana alegría de estos “pequeños teatros”, decide a algunos de ellos a constituirse en congregaciones”.*
4. *Es un medio potentísimo de mantener las mentes ocupadas.*
5. *Atrae a muchos jóvenes a nuestros colegios, puesto que durante las vacaciones nuestros alumnos relatan a parientes, compañeros de juego y amigos, la alegría de nuestras casas (Cervera-Girau; 1982:24)*

Esta propuesta sobre teatro formativo-educativo, es mucho más honesta que las actuales, que dan una serie de justificaciones como el bienestar de los niños, su creatividad, su expresión y demás virtudes que se concede a este “teatro-útil; y lo que defienden, sobre todo son beneficios económicos; y en la escuela pública que se incorpore o se mantenga en el plan de estudios, la materia de Dramatización. (Que como vimos, es uno de los nombres que va a tomar este “teatro formativo) Lo mismo pasa con el llamado teatro social o

teatro del oprimido, convertido en una empresa que quiere agrandar sus beneficios económicos, engañando a la gente, haciéndoles creer sobre todo a los instructores, que sus buenos euros han pagado, que están autorizados a ejercer de buenos “ayudando” a los desposeídos, pobres, marginados. Y que van a cambiar las injusticias sociales... con el teatro del oprimido... Por lo menos, el Santo es transparente en cuanto a sus objetivos (Captar más alumnos para su escuela y adoctrinar a los chavales) y nada pretencioso.

El teatro como la poesía no puede ser domesticado, utilizado, sin que pierda su fuerza destructora, purificadora, renovadora. De la misma manera que no podemos “utilizar” a un gato, una flor, un poema, un atardecer, etc.

Veamos ahora el nacimiento de esta dicotomía entre el arte teatral y el teatro formativo, a nivel laico.

Cuando Rousseau se opone al teatro y sobre todo a la escena a la italiana esta inaugurando una nueva manera de entender la estética.

Esa discusión expresada en La carta de Rousseau al señor D’Alambert, reviste una importancia excepcional porque hace depender, por vez primera, a la estética de la actividad de la propia sociedad y de su naturaleza, sin contentarse con criticar un teatro en un universo social que no se discute” (Duvignaud; 1966:282).

Lo que al principio parece solo una protesta en contra del artículo “Ginebra”, se convierte en la más lúcida y feroz crítica hacia el teatro francés del siglo XVIII y sobre todo a su escena, a la Italiana.

Dicho artículo, escrito por D’Alambert, influenciado por Voltaire, aparecido en la Enciclopedia (1757), ensalza las virtudes de las artes escénicas, con el fin de justificar la construcción de un teatro en Ginebra. Apoya a los comediantes que a veces tienen un comportamiento no tan deseable, debido justamente a su falta de reconocimiento. Equipara al teatro con la filosofía y la libertad. Veamos en este fragmento las maravillas que puede operar el teatro,

Las representaciones teatrales formarían el gusto de los ciudadanos, y les darían una finura de tacto, una delicadeza de sentimiento que es muy difícil

conquistar sin su ayuda; la literatura se beneficiaría de él sin que hiciera progresos el libertinaje; y Ginebra reuniría la sabiduría de Lacedemonia con la cortesía de Atenas (Duvignaud; 1966:282)

Rousseau, reacciona ante este artículo con la famosa carta dirigida a su autor, conocida también como “Carta a D’Alambert sobre los espectáculos.” Se opone a la construcción del teatro alegando lo costoso que sería para toda la comunidad, de la que solo se beneficiarían los que pudiesen pagar la entrada, que era la minoría, apunta que el teatro lejos de ser una “una escuela de buenas costumbres”, es un retrato de lo peor de las costumbres como las que muestra con sus obras Molière, pasiones horribles como las de Medea y Fedra, etc. Este “rigor moral” , se aproxima al análisis que hace Platón sobre las consecuencias morales del teatro, parecido también a las posturas de otros enemigos del teatro como los calvinistas y otros religiosos, solo que Rousseau, va más allá, ya que su crítica es sobre todo para un teatro que enaltece a la aristocracia, a un tipo espacio escénico. La corte de Versalles impuso un tipo de teatro elitista, la escena a la italiana separaba no solo a los actores del público, sino al público mismo en diferentes espacios, los palcos, la platea, etc., según las clases sociales. Ve al teatro como un artificio que nos separara de la naturaleza.

Al criticar el arte teatral, Rousseau atraviesa por diferentes etapas:

Su rechazo al teatro elitista privado. Su rechazo al teatro visto como artificio que nos separa de la naturaleza, como una fuente de engaño, porque agranda la distancia entre el ser y el parecer. Sin decirlo abiertamente, sugiere otro tipo de escenario.

¿A qué pueblos conviene más el reunirse frecuentemente y formar entre sí los dulces lazos del placer y de la alegría, como a los que tienen tantas razones para amarse y seguir siendo amigos siempre? Ya tenemos varias de esas fiestas públicas; tengamos todavía más, estaré aún más encantado. Pero no adoptemos esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un pequeño número de personas en un antro oscuro; que los mantiene temerosos e inmóviles en el silencio y la inacción, que no ofrecen a la vista

más que tabiques, puntas de hierro, soldados, desconsoladoras imágenes de la servidumbre y de la igualdad (Rousseau, en Duvignaud; 1966: 287).

Aunque más tarde, en el “El Emilio” proponga llevar a Emilio al teatro como parte de su educación. *“No hay escuela, donde se aprenda mejor el arte de agradar a los hombres y cautivar el corazón humano (Rousseau, en Domecq; 2011:3).*

Esta crítica ha contribuido a sentar las bases del teatro romántico, expresionista y de todas formas teatrales que nos han llevado al teatro de vanguardia, a darle el lugar que se merece el teatro Isabelino, sobre todo a Shakespeare; que estaba mal visto en la corte de Versalles. Sin embargo esta visión parece que también ha influido en Moreno, como ya vimos, uno de los pilares en los que se basa el teatro formativo o educativo que defienden nuestros teóricos

Rousseau, al desacralizar la escena a la italiana, abre la puerta a una nueva manera de concebir el teatro. Cuestiona lo que hasta hoy en día, parece incuestionable para muchos teatreros y también para “nuestros teóricos teatrales”. Me refiero a la excesiva validez que se le da a este tipo de escenario. Vemos pues que esta dicotomía entre el teatro artístico y el teatro educativo, empieza a gestarse con la crítica al teatro que hace Rousseau.

Moreno, al establecer un teatro terapéutico, curativo, hizo que educadores, psicólogos y pedagogos vieran en el teatro un instrumento. Sin embargo hay que tener presente que el arte no se puede utilizar, se convierte en un deber ser, en una propaganda...Los supuestos beneficios del psicodrama y del sociodrama, del teatro terapéutico, que propone Moreno son cuestionados por Duvignaud, aunque reconoce que su práctica puede convertirse en un instrumento útil para investigar conflictos entre grupos sociales, junto con test psicométricos y de configuración social.

Moreno, al inicio de su propuesta oponía espontaneidad y modelos culturales, luego trata de establecer un vínculo entre estos dos conceptos, tratando de ver una forma de teatro donde no la hay. *“Es divertido comprobar que la antigua Melpómene puede acudir en ayuda de la moderna sociología; no se trata del drama como tradición cultural convencional, sino del drama*

como experimentación en el terreno de la búsqueda de la espontaneidad (Moreno, en Duvignaud; 1966:43). Y no la hay; ya que en primer lugar, los que practican dichas técnicas no realizan una metamorfosis humana, sino que adoptan roles establecidos por psicólogos o pedagogos que dirigen dichas técnicas.

Esta investigación de la sociedad no puede basarse en la intensidad de las relaciones que existe entre el teatro y la sociedad, porque los roles que se juegan o actúan en el psicodrama están artificialmente concebidos, solo se considera la inmersión de roles convencionales, descartando roles inesperados, eventuales, simbólicos, que están presentes en la vida social. Moreno utiliza roles artificiales como roles reales.

Los procesos de investigación psico y sociodramática, que utilizan roles artificialmente creados, separan al teatro de la vida real, suponen la inversión perfecta y seria de los empleos (el patrón se hace obrero y el obrero patrón. Como en cualquier deporte en el que los jugadores se turnan) y se olvidan de considerar que la espontaneidad que puede desarrollar la sociedad tomada en su poder creativo es infinitamente más violenta y más rica que la que se puede provocar en grupos arbitrariamente reunidos y seleccionados (Duvignaud; 1966:44)

Según Duvignaud, lo que separa el psicodrama del teatro, son los roles que se juegan.

Los roles desempeñados por los actores, de ningún modo son roles artificiales, ya que corresponden a una elaboración, una sublimación de los elementos más profundos de la vida colectiva que un individuo atípico (autor o comediante) es más capaz de captar y de realizar a nivel de la poesía o a nivel del juego del cuerpo, que los individuos adaptados o integrados (Duvignaud; 1966:44)

El psicodrama de Moreno nos dicta lo que debe de ser lo bueno, lo malo...no hay espacio para algo nuevo, algo imprevisto: las cosas son así y de ninguna otra manera; y eso no es la poesía, ni el teatro.

De allí la importancia que tiene el director-autor escénico, que lejos de manipular a los actores ordena, conjura la puesta en escena. Ordena y escoge un lenguaje teatral poético con todos los elementos que conforman el espectáculo como el texto, los sonidos, los colores, el espacio, la música, etc.

Así es como en el primer tercio del siglo XX, se empieza a gestar una nueva forma de teatralizar, basada en las nuevas corrientes pedagógicas, que contemplan la importancia del juego en el desarrollo personal del niño y en un "lenguaje dramático", que como ya vimos, recoge técnicas teatrales como la relajación, la improvisación, la expresión vocal y corporal, etc. No se trata de desarrollar la capacidad estética de los niños, sino la capacidad para la resolución de problemas cotidianos, mediante el desarrollo de la expresión, la creatividad, etc.

La introducción de la dramatización en el terreno educativo es una innovación relativamente reciente, cuyos orígenes se encuentran no sólo en la filosofía de Platón, Aristóteles, Rabelais y Rousseau, en la antropología, la psicología social y el psicoanálisis sino también, aunque parcialmente, en las teorías conductistas sobre la imitación, la psicolingüística y la psicología del desarrollo de Piaget.

Sin embargo el inicio de la utilización del teatro en la educación no solo se basa, como ya lo anotamos, en el cambio de época, la aparición de la escuela activa, la difusión de la filosofía marxista, el psicoanálisis, el psicodrama, etc. sino también a un fenómeno muy curioso: el surgimiento de escuelas de teatro, la formación de actores. Ya vimos en el apartado dedicado a Stanislavski que fue uno de los primeros en concebir la enseñanza del arte teatral. Normalmente se aprendía el oficio, viéndolo, ayudando en todas las tareas que se necesitaban para llevar a término el espectáculo, finalmente actuando en pequeños papeles como fue el caso del mismo Shakespeare.

Cuando a la famosa actriz Eleonora Duse, (1858-1924) le pidieron dar clases de teatro, se negó, nos dice que hay dos tipos de personas que se acercan al teatro y que no se puede enseñar. "*Uno lo ama o es un artista,*

según sea su habilidad. Los preceptos, las costumbres, las convenciones son inútiles, especialmente en el arte...quien afirma enseñar arte no entiende nada en absoluto sobre él (Duse, citado en Saura; 2007: 348)

“Esta formación” como la que propone Stanislavski, (que es la que prefieren los teóricos de teatro escolar) Meyerhold, Graig, Brecht y otros, permitirá el desarrollo las famosas técnicas dramáticas de las que se valen nuestros teóricos.

Justamente en Paris, dos escuelas que a su vez, también funcionaban como grupos teatrales, el Vieux-Colombier, fundada en 1913, por Jacques Copeau, quién formó a actores-directores como Jean- Louis Barrault, Dasté, y otros, quienes más tarde se implicaron en el teatro hecho para niños y jóvenes, que paso a llamarse juego dramático.

De hecho la práctica del juego dramático con niños y adolescentes se empieza a desarrollar en esta escuela, luego uno de sus alumnos, Leon Chancerel, la adaptó y la difundió, junto con sus cómicos ambulantes antes de la guerra. La otra escuela creada por Charles Dullin, en 1921, (por donde paso Artaud), el Atelier, integrante también de “Le Vieux Colombier”, apuesta por un trabajo físico intenso, basado en el juego, la acrobacia, canto, expresión corporal. De hecho funcionaba,

“...como un laboratorio de estudios dramáticos cuyo principal objetivo era la regeneración del actor. Partiendo del estudio de la improvisación al estilo de la commedia dell ‘Arte, enseñó principios básicos de dicción y pantomima...Dullin admiró el arte del actor japonés y las innovaciones que preconizó Meyerhold.” (Saura; 2007: 83).

En este contexto,

Aparecen y se desarrollan “los métodos activos de la enseñanza, que consideran el teatro o más exactamente el juego dramático, como un elemento muy importante de la formación y como una puesta en práctica a través de la experiencia. Se estimula la educación artística de los alumnos,

poniendo el énfasis en la importancia del desarrollo expresivo y de la expresión creadora” (Motos; 1999:159)

Todavía no se encuentra clara esta dicotomía entre teatro y teatro educativo. Aunque ya en 1908, Harriet Finlay, directora de una escuela de pueblo en Inglaterra, nos habla de un teatro infantil sin público, parece ser que la distinción formal, aparece en Estados Unidos con el término “Dramática creativa”, inventado por la profesora universitaria estadounidense Winifred Ward, en 1930. Este término lo usa para diferenciar las actividades educativas lúdicas que utilizan la dramatización y las actividades estéticas del teatro.

Ward (1930) ha definido la Dramática Creativa como aquello que viene desde el interior, en vez de ser la expresión imitativa que tan a menudo caracteriza los ensayos de obras para ser representadas al público. Más tarde (Ward, 1957) amplía esta definición e incluye la expresión que designa todas las formas de la improvisación, como el juego dramático, la dramatización de historias, el musical, el teatro de sombras, el teatro de títeres y el resto de la dramatización improvisada.

En la Inglaterra de los años treinta, muchas escuelas reciben la visita de grupos de teatro con la finalidad de poner las técnicas teatrales al servicio de la educación. En uno de estos grupos nos encontramos con un teatrero muy especial, se trata de Peter Slade, un actor muy influenciado por las teorías pedagógicas de Freobel. Él, es el primero en Europa que intenta construir una teoría del desarrollo en el arte dramático y este intento fue una clara reacción, ante la idea generalizada en la Inglaterra de esa época, que consideraba que la representación teatral del niño era deseable a cualquier edad.

Pretendía llamar la atención de padres y profesores sobre el daño que se podía producir en la habilidad natural de los niños cuando se les situaba ante un público para representar la “obra ensayada” de antemano...desarrollo un marco evolutivo que incluía la de disposición para la representación...Afirmaba que los inicios de la representación dramática podían detectarse desde la misma época de lactante y que los experimentos del niño respecto al movimiento, el sonido y el ritmo representan las primeras etapas de la música, el arte dramático y la danza...Afirma que el desarrollo

social de los niños está marcado por la tendencia a agruparse en formas espaciales identificables en su representación (Hargreaves y otros; 1991: 149-150).

Peter Slade, pasó 20 años, estudiando a niños, sus movimientos, sus gustos a nivel espacial, de estos estudios, llegó a la conclusión que a los pequeños les convenía actuar o jugar en círculo, *“Resulta de importancia vital que valoremos perfectamente el significado de la actuación en rueda o nunca comprenderemos ni apreciaremos en su verdadero alcance el genuino drama infantil”* (Slade; 1978:63).

De los cinco a los siete, este círculo se va convirtiendo en una espiral, de lo siete a los 12 se forman pandillas y a los 14 el niño ya está interesado en el proscenio o el espacio a la italiana. Es muy interesante que proponga el círculo para representación de los niños, (es decir compartir espacio con el público) para preservar sobre todo la sinceridad, el sentido del ritual que poseen los pequeños actores. Esto es lo que proponía Artaud para los actores adultos, lo curioso del planteamiento de Slade, es que a medida que el niño se domestica en la escuela, está también preparado (a los 14 años) para representar en el espacio a la italiana o para hacer teatro como los adultos.

Aunque Slade reconoce “el arte teatral infantil”, es el que institucionaliza la separación entre teatro artístico y teatro curativo, formativo, educativo o drama. Con su libro “Child drama” (1954), aporta las bases teóricas que necesitaban los pedagogos psicólogos y actores, para convertirse en teóricos “teatrales”. Las propuestas que vienen después de él, son muy parecidas y parten sobre todo de su estudio evolutivo de la “expresión dramática infantil”, de las nuevas teorías psicológicas sobre creatividad, expresión, comunicación. Utilizan aunque les cambien el nombre, muchos de los conceptos que desarrolló, tales como la intuición de grupo, el flujo lingüístico, interior y exterior, el ensimismamiento, habla corporal, etc.

Bolton, uno de los gurús de la Dramatización, seguido sobre todo por los teóricos españoles, ironiza, aunque el mismo propone su propio marco evolutivo, sobre la explicación racional del desarrollo de los procesos psicológicos, sociológicos, lingüísticos, morales y estéticos en todas las artes.

Si cualquier intento de desarrollar un marco evolutivo para el arte dramático ha de tener en cuenta todos estos aspectos de la conducta humana, cualquier tentativa de registrar los procesos será tan absurdamente selectiva y reductora como carente de sentido. Podemos plantear también la pregunta: ¿Qué aporta la educación al proceso de maduración, o incluso:Cuál es el marco evolutivo de la vida? (Hargreaves y otros; 1991:152.)

En Europa debido a la segunda guerra mundial se paralizaron estas “actividades educativas” que servían para reforzar la nueva concepción educativa formal e informal, la nueva visión del niño y del adolescente. Cuando acabó la guerra y sobre todo para consolidar las ideas democráticas, enterradas por el nazismo en el caso de Francia y en los demás países ocupados, resurgió con mucha fuerza la idea de la educación popular a través del arte y sobre todo del teatro. Este debía no solo formar a las personas sino que también se le exigía que desarrollara su expresión y su sentido de la democracia. Y así es como se desarrolló en Francia, el llamado teatro popular, llamado así, porque acercaba el teatro (obras clásicas) a obreros, gente que no se podía pagar la entrada al teatro, a las escuelas, a los centros cívicos o casas de cultura.

En 1941, teatreros formados en l’Atelier de Dullin, como Jean Louis Barrault, Jean Vilar, Jean Dasté y otros actores fundan el grupo “La educación por el juego dramático”. Se dedicaron a enseñar y difundir esta técnica derivada del arte teatral. Una de las herederas de este movimiento es la teatrera Catherine Dasté, hija también de grandes teatreros: Jean Dasté y Marie–Hélène Dasté y nieta de Jaques Copeau, ella también directora, actriz muy interesada en el juego dramático recorrió escuelas interesándose por el papel del niño en el teatro y aunque no desecho el texto como punto de partida, aportó mucho al teatro de niños representado por adultos, ella misma como actriz, directora. Aunque no acepta que el niño pueda ser actor, por el trabajo serio que representa, si lo acepta como autor. De hecho, representó tres obras de teatro “L’Arbre sorcier, Glomoel et les pommes de terre y Jérôme et la tortue, que se elaboraron a partir de textos escritos por niños.

Me parece que hay que distinguir dos cosas; una es el juego dramático hecho por los niños, cuyo objetivo es desarrollar la invención, y hacer surgir el juego libre. La otra es el teatro. El teatro no se justifica más, de lo que puede hacer una pintura o una música. O es o no es. Actualmente se confunde bastante a menudo teatro y “expresión”. El teatro sería el lugar “donde se expresa”, mediante los gestos, la música y la danza, los colores, las palabras. Esta concepción quizá corresponde a una necesidad muy fuerte, pero creo que no debe excluir la noción de teatro en tanto que obra. Para llevar a cabo esta obra (trabajo) es necesario tener acceso a personas totalmente competentes profesionales o no, y muy consciente de su seriedad y del trabajo minucioso y precioso que ello exige” (Dasté y otras; 1975:139)

En 1975, escribió, junto con dos maestras de escuela, uno de los libros fundamentales sobre el sobre Juego dramático: “El niño, el teatro y la escuela”.

Se cuestiona como ven la intervención del adulto los practicantes del juego dramático, y la idea que tienen los adultos del teatro que reducen el espectáculo a algo exclusivamente verbal, los niños ven algo más. El teatro para niños no debe servir solo como apoyo escolar como la adquisición del lenguaje o el desarrollo de la expresión,

Debe abrir nuevos campos a la imaginación, desarrollar esta acuidad sensorial que los niños pequeños tienen, y que pierden poco a poco en provecho de un modo de percepción condicionado por la necesidad de eficacia...O sea que el lenguaje no debe ser un elemento privilegiado, sino que debe ser un elemento del lenguaje teatral, lo mismo que la música, los colores, los movimientos, los volúmenes, los ritmos (Dasté y otras; 1975:138)

Lo que dice sobre el lenguaje, es uno de los puntos en el que más insiste Artaud; y por eso lo cita:

La escena es un lugar físico y concreto que solicita que se le emplee, que se le haga hablar un lenguaje concreto. Este lenguaje concreto, destinado a los

sentidos e independientemente de la palabra, debe satisfacer primeramente los sentidos. Hay una poesía para los sentidos como hay una para el lenguaje, y este lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral más que en la medida que los pensamientos que expresan escapan del lenguaje articulado (Artaud en Dasté y otras; 1978:138).

Más tarde el significado de Juego dramático en la escuela francesa, se ha ido ampliando:

La expresión dramática...se define por una doble necesidad: de expresión y de comunicación. Hay, pues, juego dramático cuando alguien se expresa ante los demás con deleite, a través del gesto y / o la palabra...el juego se interrumpe desde que el placer del juego cesa. Es un juego, lo que implica que haya unas reglas...Recoge del código teatral la obligación de delimitar un espacio y un tiempo de actuación...y por último, la obligación de actuar para los demás...el niño...en el juego dramático tiene un doble destinatario: su compañero o compañeros de juego dramático y el público que mira (maestro y demás alumnos). Esta obligación, que impone en particular que sea visto y oído por todos, ofrece otro interés, el de establecer una clara separación entre el juego dramático y el psicodrama. Actuar para los demás obliga a mantener una mirada crítica, a no dejarse “atrapar” en su propia actuación (Faure y Lascar; 1989:9-10).

Veamos brevemente la propuesta del gurú Bolton, que representa a la “escuela inglesa” y como vimos es el heredero de Slade: En primer lugar desarrolla un marco evolutivo basado en la relación entre el aprendizaje y la educación dramática y esto se debe según el autor a la

Peculiar estructura socio-psicológica del medio en el que se desarrolla el arte dramático... los participantes adoptan una postura mental de “como si”..., el aprendizaje se sitúa necesariamente en un nivel secundario de consciencia... tanto la acción dramática como el aprendizaje salen de la interacción grupal. La actividad es más independiente respecto al poder del

profesor y los significados de las palabras y acciones están abiertos a interpretaciones simbólicas (Hargreaves y otros; 1991:155)

Su modelo evolutivo se reduce a tres fases:

1. El juego dramático, esta etapa que siempre está presente en los escolares, aunque sobre todo en los niños de 4 a 9, el niño tiene la intención de manejar un acontecimiento social aunque él sabe que es ficticio. Es una experiencia existencial.

2. La ilustración, la actividad dramática se basa en la conducta del modelado. la comunicación se da con eficacia y los espectadores interpretan, manipulan y dirigen actores. Los niños están preparados para hacer el teatro fórum que propone Boal, el psicodrama y el sociodrama de Moreno y los ejercicios dramáticos. Esta etapa está indicada para los niños de 10 a 13 años.

3. Interpretación de una obra, solo indicada para niños de 14 años en adelante, ahora los adolescentes, se enfrentan al autor, el argumento, la caracterización, los ensayos y a la escena a la italiana. Tienen que vivir sus personajes (como propone Stanislavski). La comunicación es lo más importante. Las técnicas dramáticas empleadas en esta etapa tienden a anular la espontaneidad, a favor de la repetición.

Tenemos claro que nuestros teóricos no aceptan que los niños hagan “teatro artístico”. Aunque como vimos, permiten que los adolescentes pueden representar obras basadas en una estructura aristotélica.

Han de practicar la “Dramatización”, que se utilizará en los diferentes niveles educativos, desde la educación infantil, hasta la formación universitaria y la educación de adulto... Lo más confuso de esta dicotomía es que los teóricos no utilizan los mismos términos para los mismos conceptos. Términos a veces incomprensibles. Para entender una frase, es casi obligatorio memorizar una terminología absurda. Aquí tenemos un problema, ya que tanto psicólogos, profesores, teatreros, educadores utilizan un sinfín de términos para referirse al mismo concepto o al revés, recurren a sinónimos donde no los hay. Es así como tenemos muchísimos nombres como: juego de

ficción, juego de actuación dramática, juego del como si, dramática creativa y así podríamos llenar una página...

Todos ellos tienen un denominador común: la simulación. Son técnicas experienciales, de representación, en las que se realiza de alguna manera, un simulacro de situaciones humanas, y mediante ellas el sujeto obtiene un conocimiento basado en el descubrimiento de su propio yo y sus posibilidades potenciales (Motos; 1999:138)

Así pues, vamos a quedarnos con el término: "Dramatización", que se opone al teatro artístico, ya que la mayoría de estos nuevos teóricos de teatro hecho por niños solo aceptan el teatro aristotélico o convencional.

Consideramos el teatro como texto o como espectáculo, siempre lo veremos como algo acabado. En el teatro lo que realmente preocupa es el resultado final. La dramatización, por su parte, es un proceso de creación que utiliza ciertas técnicas y elementos del lenguaje teatral, empleándolas como apoyo lúdico o didáctico...otra diferencia reside en la relación actor-espectador son fácilmente intercambiables...las actividades de dramatización no tienen como finalidad hacer teatro, sino facilitar el proceso de crecimiento personal y grupal a través del juego teatral (Motos; 1999: 135-136).

Nunca queda claro el papel del profesor de dramatización o directora de la "obra que harán los adolescentes". La mayoría de los teóricos de teatro infantil, opina que éstos manipulan a los niños, intentando imponer su visión, como si los niños no estuviesen manipulados por todas partes, además como insisten sobre todo los teatreros que cuestionan el método de Stanislavski, no se puede construir un personaje a base de nuestra visión particular de la realidad.

El filósofo contemporáneo Nelson Goodman desarrolla un complejo análisis de corte estructuralista sobre la teoría de los signos, señalando que es imposible imitar la realidad tal como es, puesto que siempre toda visión va

acompañada de una interpretación bajo ciertas convenciones, por lo tanto definir la noción de imitación lleva a un sin número de confusiones, ya que no existe un ojo natural "inocente", por lo tanto, desde las preocupaciones en torno a las representaciones de lo real, no habría relación lógica entre el parecido (mimesis) de la realidad y los códigos empleados para su representación (<http://es.wikipedia.org/wiki/Mimesis>, 07/07/2011)

La tarea del director es muy importante ya que es el único, que al estar fuera de la interpretación, puede hacer ver a los actores sus prejuicios, sus filtros morales a la hora de actuar.

Definamos algunos términos y veamos a que "técnicas" se refieren.

Dramatizar: forma parte de un proceso creativo, por el cual damos una estructura dramática a algo que inicialmente no la tiene. Así pues, podemos dramatizar un poema (pobre poema) una noticia leída o escuchada, un sueño o cualquier tipo de texto que llegue a nosotros.

Lenguaje dramático: Conjunto de elementos que proporcionarán estructura dramática a vuestras historias contadas desde esa perspectiva. Este lenguaje puede resumirse con la siguiente definición:

Es un tipo de lenguaje expresivo que sirve para representar una acción (secuencia) que incluye, dentro de sí misma, un problema (conflicto), el cual llevará a cabo un grupo de actores que encarnarán unos determinados papeles o roles (personajes) y que serán a su vez los encargados de desarrollar en su totalidad el argumento y el tema de dicha representación (Cañas; 2009:8)

También me gustaría aclarar que los defensores de la dramatización nos recomiendan el juego dramático, no exactamente como lo plantea la escuela francesa, que no se oponen a la representación, si lo hacen para sus compañeros y algunos padres; aunque no deben repetirla.

Así pues, esta propuesta cambia según el autor y así hay quienes consideran que "El juego dramático" es lo ideal para los niños desde los 5 años, hasta los 12 años, que más o menos coincide con el final de la

educación primaria, Otros consideran que esta técnica es muy eficaz para todas las edades escolares. Para definir lo que se entiende por juego dramático, hay escoger a algunos de los teóricos más destacados, ya que como vemos son innumerables las definiciones que podemos encontrar. *“podemos definir el juego dramático como la representación improvisada de una situación llevada a cabo por unos participantes que previamente han aceptado unos papeles”*(Motos; 1999: 143)

Las técnicas dramáticas que se utilizan para la dramatización también cambian según el autor, aunque generalmente se reconoce: Los juegos de expresión, que preparan a los alumnos para los ejercicios corporales como el yoga, la relajación, la respiración, la expresión corporal, la expresión vocal y finalmente la improvisación.

La expresión corporal:

Es una experiencia de movimiento libre y creativo que prepara y estimula al cuerpo para inventar instantáneamente respuestas satisfactorias a situaciones nuevas, experiencia que surge en relación con el medio de aquel que lo practica: con el espacio, con los objetos y con el resto de los individuos participantes(Cañas; 2009:14)

La danza, se sugiere que se aprendan las danzas típicas de lugar. La rítmica, que son conocimientos básicos de ritmo a través de la percusión, de las voces o del mismo cuerpo. La expresión vocal, Aquí es donde se pone énfasis a la entonación, a la dicción y a la proyección de la voz.

La improvisación libre y dirigida, basada en un tema, objeto. *“Los temas de improvisación son innumerables. Cada uno lo encontrará según su inspiración, según las sugerencias del grupo, según la vivencia del momento”* (Faure y Lascar; 1989:103).

Y esto de la inspiración a veces puede resultar muy peligroso, como la improvisación que plantea uno de dichos teóricos, *“Caperucita Roja deja de ser la chiquilla fiel a su obligación de llevar la comida a su abuelita, para*

convertirse en una presumida que con su ostentación ante el hambriento lobo tiene que pagar las consecuencias de su provocación.” (Cervera; 1991:129).

La realidad es que casi todas las escuelas practican el fin de curso con una “obra de teatro”, que como vimos es rechazada por seguidores de “la dramatización”; Y es aquí, cuando algunos teóricos matizan y nos comunican que a partir de los 7 años, si pueden actuar delante de sus compañeros y para sus padres... los mayores de 12 años, si pueden hacer teatro...”en un escenario a la italiana”. Este espacio, como ya lo vimos, al separar tan drásticamente a los actores del público, no favorece la supuesta comunicación que exigen nuestros teóricos. Este tipo de escena esta basado también en un texto fijo, convencional, que casi siempre cuenta con personajes importantes. Por lo tanto será muy difícil realizar un montaje sincero. Y sí, este espacio desarrolla divismo (todos los actores quieren ser el protagonista, el más importante, etc.) en los niños y no tan niños. Por lo tanto es difícil realizar un montaje honesto. Por supuesto esto no quiere decir que si el montaje es bueno, si la interpretación y la dirección es buena, aunque la escenificación este colgada del techo puede ser un trabajo muy interesante. Hace tres años asistí al espectáculo teatral “Warum Warum”, del director y teórico teatral Peter Brook, contaba con una actriz excelente, Miriam Goldschmidt, quién tenía que actuar en una escena a la italiana y claro con ese trabajo tan bueno, hasta sentada en una silla de faquir, lo hubiese disfrutado. Convertir en una escena “honesto” el espacio a la italiana es una tarea muy delicada, por eso la mayoría de los directores de teatro de vanguardia, como Kantor, Brook, etc. huyen de este espacio porque destruye la comunicación que quieren establecer con el público. *“permitir a los actores un único espacio en intimidad con el público ofrece una experiencia infinitamente más rica que dividir el espacio en lo que se pueden llamar dos ambientes”* (Brook, 2002: 60)

Y lo que jamás se cuestiona es la sujeción al texto con su famoso “conflicto”: Sus dogmas teatrales están tan arraigados que no conciben otro tipo de escenificación. *“Para conseguir que la comunicación sea cabal se necesita que el hecho aparezca como acabado. Por consiguiente hay que atender al desarrollo e interpretación de la fases dramáticas tradicionales: planteamiento, nudo y desenlace.”* (Cervera, 1991:133)

La estructura teatral no aristotélica no tiene cabida en este “Teatro educativo”.

Si buscamos el diálogo, en el teatro del absurdo no existe el diálogo, ni tampoco la comunicación. Todas las asociaciones son ilógicas, en un mundo en el que, según Sánchez Enciso de repente se ve privado de la ilusiones y de la luz de la razón...la comunicación verbal es un fracaso, para nosotros por el contrario, la comunicación es la piedra fundamental (Sánchez, en Núñez Torres; 1993:14)

Un comentario así, nos hace reflexionar seriamente sobre las teorías que imponen dichos teóricos.

Justamente ese juego, esa ruptura que hacen del lenguaje, de la lógica, que caracteriza a la mayoría de las obras del teatro del absurdo, hace de éstas un material exquisito, un punto de partida para realizar montajes con niños y adolescentes, Por supuesto éstas obras deben adaptarse, para que realmente se haga un trabajo escénico y no solo la reproducción del texto.

Además los temas tratados y sobre todo la manera de tratarlos pueden interesar a niños y sobre todo a adolescentes, ya que exponen muchas de sus preocupaciones: relaciones humanas caóticas, la angustia frente al tiempo, la muerte, la nada, la soledad, la incomunicación. Estas piezas teatrales son muy divertidas, tratadas como farsas, acentúan el trabajo gestual de los actores, utilizan los objetos como personajes. Estas obras denuncian justamente lo que Artaud dejó más que claro: El teatro no puede basarse en un texto, que además utiliza un lenguaje estereotipado, muerto.

Son muy interesante las posturas que éstos teóricos tienen de la escuela, de la educación formal, uno de ellos, nos dice: *“Así mismo se ha dicho que la educación sirve para que las personas lleguen a ser hombres o mujeres de provecho y a conseguir un buen empleo.”* (Motos; 1999:156).

Si hacemos teatro o cualquier tipo de arte con los niños en la escuela debemos partir de que ésta sirve para someter, adaptar al niño a una sociedad con sus valores, creencias, etc. El arte y sobre todo el teatro escolar

debe mostrar esto y al mismo tiempo la posibilidad de salir lo mejor parados de esta trampa.

La verdad es que los grupos de talleres de teatro, sobre todo infantiles y juveniles, funcionan de una manera muy distinta a la que plantean estos teóricos. Los alumnos vienen con una idea preconcebida de lo que es el teatro: exhibirse, imitar los guiones de los programas televisivos, les molesta hacer ejercicios, quieren ir al grano, a los ensayos acartonados de la representación de fin de curso o taller, No faltan las peleas, ni rivalidades por los papeles, la mayoría quieren ser protagonistas en las representaciones de fin de curso o taller. El tiempo, 1 hora y media a dos horas semanales que ofrecen las escuelas o los centros cívicos es insuficiente para desaprender esta visión teatral; y si encima, hacemos psicodrama o sociodrama sin ser especialistas, el resultado puede ser algo patético y peligroso.

Al enseñarles técnicas de relajación, de respiración, aprendiendo a realizar un ritual- a jugar-actuar con honestidad, en grupo y a compartir una puesta en escena, con el público, sin exhibirse, comunicándose como lo hacen los niños pequeños; podemos hacer teatro infantil. No hablamos de la dedicación profesional del adulto, sino de estudiar teatro, de la misma manera que un niño estudia el clarinete, repite ejercicios. El niño puede jugar-actuar con técnicas-herramientas, que como lo apuntamos anteriormente, muchas de éstas, los niños ya las tienen naturalmente. De alguna manera lo que hacemos es que recuperen, re-descubran esas técnicas, por ejemplo su espontaneidad corporal, vocal, su ritmo, la fuerza de su mirada, su sonrisa y sobre todo sus ganas de jugar. *“El niño utiliza naturalmente su cuerpo como instrumento de comunicación con los demás, con el mundo que le rodea y consigo mismo”*. (Manent; 1992: 15).

Estoy convencida que mediante la puesta en escena, el espectáculo, bajo la dirección de un teatrero-poeta, los niños llegan a un nivel artístico muchas veces superior al de muchos actores profesionales. Y a través de este encuentro artístico entre el público, la directora-autora, los actores, realmente se logra una comunicación a un nivel más profundo, y eso puede ser creativo y puede ayudar a la formación de la personalidad, del ser humano, pero no

debe ser obligatorio que el teatro, el arte nos haga “buenas personas”... nos modele como quiere o pretenden los teóricos del teatro hecho por niños.

De allí la importancia que tiene el director-autor escénico, que lejos de manipular a los actores ordena, conjura la puesta en escena. Escoge un lenguaje teatral poético, el texto, los sonidos, los colores, el espacio, la música, etc.

- **Teatros: directores, actores, autores, críticos, teóricos que defienden un teatro hecho por niños. Ven al niño como actor.**

Hay muchos artistas, sobre todo actores, teatros en general que defienden, reivindican al niño artista, actor.

Por supuesto no todos los niños son buenos actores,

La enorme ventaja que tienen los niños es que, siendo demasiado jóvenes para saber que existen las escuelas de teatro, pueden animarse a hacer cosas que los adultos, ya agobiados por teorías, no son capaces de hacer. Por ejemplo, el director puede emplear con ellos una mezcla de métodos que muy fácilmente perturbaría mucho a cualquier actor profesional. Hasta cierto punto, todos los niños son actores del Método (de Stanislavski), porque son sensibles, lógicos y quieren saber que están haciendo y porqué. Al mismo tiempo, si a un niño, mientras está actuando, se le da una indicación estrictamente técnica del estilo de “gira la cabeza, cuenta hasta dos y sigue”, como no sabe que esto suele ser factor de distracción y de perturbación, no se distrae ni se perturba”. El adulto, advertido de que este método no es demasiado “artístico”, se sentirá sumamente molesto. Igualmente uno puede indicarle a un niño una acción que para un adulto resultaría, desde un punto de vista racional, “fuera del personaje”. El niño simplemente la ejecuta, y en la mayoría de los casos, por el simple hecho de ejecutarla, la hace propia”. (Brook, 2001, 332).

Parece ser que la relación que tienen los niños con el teatro, es exactamente como lo expresaba la actriz Eleonora Duse, o lo aman o son

artistas. Aunque lo que es seguro es que de ellos parte la propuesta de hacer teatro, como lo expresa el gran teatrero español Fernando Fernán-Gómez:

Ser actor es algo que emana del deseo latente que tienen todos los niños hasta que son domesticados. Es el deseo de ser muchas personas a la vez, un deseo que se ve truncado porque después te educan para ser una sola persona...el afán del niño por ser muchas cosas distintas no es privativo de su edad. Se prolonga a lo largo de su vida---aunque sofrenado por la razón y las conveniencias---...Esta posibilidad (que tienen los actores y los niños) de desahogarse sin correr riesgos, sin la amenaza del ridículo, de la cárcel o del manicomio, no la tienen los demás. La perdieron con la infancia (Fernán-Gómez en Saura y otros, 2007:30-31)

A través de la historia, los niños han demostrado que poseen una maravillosa técnica natural de actuación, el cine está plagado de ejemplos, “Frankenstein”, “Pele, el conquistador”, “Oliver Twist”, entre otros. “El señor de las moscas”, dirigido por Brook, quién nos dice, “*A menudo los niños actúan con una técnica extraordinariamente natural*” (2001:164).

Y eso se debe justamente a la capacidad que tiene de disfrutar de su juego, que al hacerlo nos sorprende su ligereza, su honestidad. Por eso existe actualmente una técnica para el estudio de la interpretación, basada en diferentes energías y una de ellas es la energía de niño, en donde se trata de encontrar la transparencia y la absoluta disponibilidad para jugar-actuar. Por eso también los directores escogen a sus actores si tienen esta energía desarrollada. Ya no importa tanto las técnicas dramáticas, sino una especie de sinceridad vital que como vimos anteriormente propone Artaud.

Como ya lo anotamos, Brook, nos dice que a veces el estudio y la reflexión ayudan a eliminar los prejuicios que impiden desarrollar el talento, (que tampoco es estático, siempre fluye.) aunque otras veces ocurre todo lo contrario. Ya que el hecho de aferrarse a recetas, métodos, etc. paraliza justamente este desarrollo.

Es importante recuperar ese saber estar. Uno de los últimos actores en entrar a la compañía de Brook, Rachid Djaïdani, viene del mundo del boxeo,

debido justamente a su energía de niño. *“Me comprometería a enseñar en unas cuantas horas todo lo que sé sobre normas y técnicas teatrales. El resto es práctica, y no puede hacerse solo”* (Brook; 2001:150).

Otra de las artes que la mayoría de los niños tienen de manera natural es la poesía, Es fundamental que se acerquen a ella como lo sugiere Serrano, *“cuando lean... poemas no importan que no entiendan totalmente lo que dicen. Léanlos varias veces, hasta que las palabras resuenen dentro de ustedes. Más que comprenderlos, se trata, al principio, de sentirlos”* (1983:11)

Les encanta experimentar como hacen los poetas con las palabras, los sonidos, las situaciones, los espacios y esto es fundamental no solo para la palabra utilizada en la puesta en escena, sino por todo lo que implica el espectáculo, como la dirección, la crítica, vestuario, etc. Por ese motivo muchos directores invitan a los niños a que hagan de críticos teatrales.

Los niños son mucho mejores y precisos que la mayoría de amigos y críticos teatrales, ya que no tienen prejuicios, teorías ni ideas fijas. Se presentan allí deseando participar plenamente en lo que experimentan, pero si no les interesa, no tienen motivo para ocultar su falta de atención; nosotros nos damos cuenta en seguida y lo aceptamos sinceramente como un fracaso propio”. (Brook; 2002:134).

Su amor al lenguaje total, hablado, escrito, expresado con su cuerpo, con sus voces *“Como los niños, los poetas saben hacernos compartir la alegría del mundo. Y lo que es también muy importante: Nos enseñan a amar el lenguaje, a emplearlo y disfrutarlo, hacerlo nuestro”* (Serrano; 1983: 11)

Hay un libro muy especial, de Peter K. Alfaenger (Alfaenger; 1984:1) en cuya presentación escrita por Jean Louis-Barrault, nos señala: *“Lo que complace en este libro, es que su autor sabe a la vez permanecer adulto y niño. Como adulto, observa con agudeza; como niño, sabe maravillarse y deja a su imaginación vagabundear. Por ese motivo puede hablar de teatro”*

Este libro está acompañado de dibujos, que ayudan a comprender sus explicaciones claras y precisas, está dirigido a los niños y niñas para que

hagan teatro sin la ayuda del adulto, también es una herramienta muy útil para quien quiera formarse como profesor de teatro. Aunque habla de diferentes formas de escena, muestra a los niños como sacar partido de una escena frontal, a la italiana. Muestra la utilización y la fabricación de focos, de utilería, vestuario y analiza brevemente todos los elementos teatrales como:

- El espacio teatral
- La luz, la oscuridad y el negro total
- La decoración
- La música
- El silencio
- El actor
- El movimiento, la inmovilidad, el gesto y la danza
- La voz, la palabra, el grito y el canto
- El diálogo en el teatro
- El tiempo
- La elección de un tema teatral
- El director

Al final da también una bibliografía, que incluye “El teatro y su doble”, de Artaud.

A través de ejercicios muy sencillos y con mucho humor lleva a los niños a comprender cuestiones vitales, como entender que el diálogo teatral,

“No es un juego de réplicas aprendidas de memoria. Un conjunto de preguntas-respuestas en que cada cual recita simplemente un texto aprendido de memoria. Es un intercambio de acciones y reacciones con todos los medios de que dispone el actor...Puede haber diálogo sin palabras. Es un contacto profundo que puede crearse sin gestos y sin palabra con el público. Como una electricidad, una vibración interna, una corriente. Pasa o no pasa, se dice” (Alfaenger; 1984: 23).

Algunas actrices proponen libros sobre talleres teatrales, que no están mal, aunque como pasa con los teóricos teatrales infantiles, proponen ejercicios que es casi imposible realizarlos bien, sin verlos en vivo, sin practicarlos con

el profesor correspondiente. Tampoco quieren entrar en la polémica si los niños deben o no hacer teatro. Se limitan a pasar los conocimientos que ellas a su vez han aprendido de talleres y escuelas teatrales y a ir aprendiendo sobre la marcha, de su experiencia, es obvio que enfatizan la enseñanza de técnicas de la “escuela teatral” que más le ha gustado. Es cuestión de tener suerte con la profesora; y no se trata de eso.

Otro libro clave para tratar el teatro con niños es el de Geneviève Manent.

Este trabajo habla de la relajación, de la respiración, del silencio, tan importante para formarnos como actores y tal vez es la técnica teatral que los infantes no pueden desarrollar tan fácilmente, debido a la agitación general que se da sobre todo en las ciudades, en las escuelas y en las familias...Esta autora se plantea un intercambio, *“Así se desarrolla el intercambio con el niño: sé pocas cosas, pero me dejo “impresionar” (en el sentido genérico del término) completamente por el misterioso resplandor del niño, me dejo encantar, y los gestos, las palabras nacen y pasan”*.(Manent; 1992:5)

Todos los seres humanos necesitan estar en contacto con el arte, pero no todos son artistas, eso dependerá de la naturaleza que tengan. Obligar a todos a ser actores, pintores, bailarines, en aras de democratizar la cultura es contraproducente y lleva a presenciar “espectáculos patéticos”, como la mayoría de las representaciones del teatro terapéutico, útil, educativo, del oprimido, etc. Hace unos años que me invitaron a participar en un taller de Danza libre. Fui porque me dijeron que la maestra tenía ochenta años y una condición física envidiable, debido a su técnica de “Danza Libre”...la verdad que era una copia de la danza clásica sin la preparación corporal que requiere su práctica, pero con la exigencia de dominar muy bien la lateralidad. El resultado fue patético. Los participantes que habían aprendido los pasos propuestos por la maestra “tenían un equilibrio interior” y los demás debían de continuar haciendo más talleres. El espectáculo final era para llorar...o reír. Señoras y señores con el permiso que les daba su gurú... sin controlar su cuerpo, haciendo pasitos de danza clásica, con poses de diva... Lo más conveniente para este grupo era aprender un tipo de danza tradicional como el tango. En Alemania, se practica con mucho éxito el tango terapia), el

chachachá y otros bailes hechos para divertirse y practicar la lateralidad, que era lo único que se podía aprender de este taller.

Teatros experimentados y que aprecien el arte teatral del niño han de ser los directores-autores de teatro para niños. El proceso y el mal llamado producto ha que tener una calidad artística. El tiempo de preparación, aunque teniendo un límite debe crecer en función de las necesidades de los pequeños actores.

Reflexiones finales:

Las propuestas teatrales de Artaud, referentes: al espacio escénico, a la posible utilización de todas las artes, al lugar que ocupa el texto, al humor que ha de tener un lugar destacado en la puesta en escena, a la preparación de los actores, a la manera ritual de presentar la obra teatral son apreciadas por innumerables artistas, en todo el mundo.

Es hora de que el teatro hecho por niños se libere de los dogmas de la psicología evolutiva, de la escuela autoritaria, de la concepción teatral convencional, mezcla de exhibicionismo y clichés de las convenciones más antisolidarias, patriarcales, y racistas, que se pueda encontrar; y haga suyo lo que siempre le ha pertenecido: El derecho de las niñas actrices y niños actores, a jugar-actuar con esa sinceridad vital, que pide Artaud a sus actores. El asombro, el vivir el momento, la simplicidad, la honestidad, las ganas de jugar, la apertura tanto física como emocional que por lo general, tiene el niño cuando juega-actúa, tiene mucho que ver con lo que esperaba Artaud de los actores de teatro.

Si aplicamos los postulados Artodiosos en lo concerniente al espacio escénico, anulamos en parte el exhibicionismo tan buscado en las escuelas. Al estar público y actores al mismo nivel, cercanos unos a otros, se desenmascaran las emociones falsas y la jerarquía que impone el escenario a la italiana queda en parte anulada. Gracias a sus sugerencias, respecto al espacio escénico podemos encontrar espacios alternativos como cárceles, calles, centros psiquiátricos, asilos de ancianos y sobre todo espacios

abiertos, en la naturaleza, en el bosque para entender el latido de la vida que propone Artaud.

En lo concerniente al tema y al modo de tratarlo. Podemos avanzar mucho, si dejamos de lado solo descripciones de lo cotidiano con chistes llenos de alusiones sexuales para que haga gracia. La poesía tragicómica que exige Artaud para la escena, nos induce hacia una búsqueda más honesta, más sincera, más cerca de la necesidad del niño de vivir el presente y de jugarlo con toda la fantasía que tiene a su alcance. Algunos de los cuentos de hadas que ellos tanto aprecian puede ser un punto de partida. Siempre y cuando se erradique el protagonismo y para esto hay mil maneras de hacerlo, que pueden chocar con la claridad, la unilateralidad que muchos piden todavía, al lenguaje poético en la escena. De paso también podemos “educar”, formar como público a los padres, directores y maestros de escuela, que muchas veces exigen el protagonismo de sus hijos y que creen que el teatro y la televisión son lo mismo.

Tenemos que construir la figura del director-autor, ha de ser un actor, con formación humanista, un teatrero profesor, a la manera en que existen profesores de dibujo y de música. Se puede pensar en la figura del teatrero-pedagogo o algo similar que tenga la formación escénica que pide Artaud y ha de ser él mismo o ella misma actriz. Tiene que conocer el oficio, tiene que ver con el oficio de director de orquesta, que aunque no maneje todos los instrumentos, sabe cómo funcionan y lo que se puede esperar de ellos. Tiene que estar familiarizado con todos los elementos escénicos como la música, la poesía. Tiene que formarse en técnicas vocales, corporales y metafísicas como propone Artaud. El humor es indispensable. Tenemos unos buenos maestros, en las primeras películas de los hermanos Marx.

Otro de los puntos importantes a tomar en cuenta de las propuestas teatrales de Artaud, es la concerniente al teatro total, El espacio teatral como aglutinador de todas las artes. Muchas veces el niño inconscientemente se expresa en todas las artes: A veces poesía, cuando habla, como pintor, cantante, bailarín, Un niño pequeño al oír un ritmo, tiende a bailar, su cuerpo se lo pide y cumple su deseo. Todavía las convenciones, de todo tipo, no están arraigadas. El teatro artodiano exige que su actor mire de lejos las

convenciones y en esto también los niños nos pueden ayudar y podemos hacer un intercambio. Es verdad que muchos niños vienen con un afán de protagonismo, inducido por los padres, por los medios, que no les deja participar ni entender la propuesta. En este sentido hay que considerar seriamente dos grupos paralelos. Uno, en el que se quiera jugar sin exhibirse, con el silencio y las pausas del ritual que tiene el juego de “personajes” entre los niños y el otro grupo que se consolide mediante juegos, técnicas de bienestar, etc. Para que este grupo pueda familiarizarse con la solidaridad, la empatía, las ganas de compartir un juego que son indispensables para armar un grupo de teatro. No se puede obligar a los niños a hacer teatro, ni a vivir sin bailar, cantar, pintar, gritar, etc. Por eso la idea del teatro total, es muy importante para ellas y ellos.

Los niños actores tienen que acercarse a la música, a través de diferentes instrumentos, los que ellos prefieran o de instrumentos sencillos, como diferentes tipos de percusiones: sonajas, tambores, sonidos producidos con la voz, etc. Para poder entender el ritmo, no solo a nivel técnico musical sino sobre todo el latido, el ritmo que tiene una obra de teatro. Otros instrumentos sencillos de viento para crear personajes, situaciones, tiempo. Ya hemos vistos que hay técnicas corporales que ayudan a liberar el cuerpo del niño de tensiones, costumbres, etc. Hace muy poco tiempo he descubierto el katzugen, técnica japonesa que es muy valiosa para liberar el cuerpo oprimido, asustado del niño. En fin que para realizar este teatro total se necesita un grupo de artistas pedagogos que formen un grupo de trabajo cordial y eficiente entre ellos. Que apoyen al director-autor de la propuesta teatral y a su vez que sepan apreciar algunas de las sugerencias artísticas de los niños, todo un reto para una pedagogía teatral, inspirada en postulados artodianos.

Hay algunos puntos de unión entre los teatreros, pedagogos y psicólogos que no aceptan el teatro hecho por niños y lo que reclama el teatro de vanguardia, que a su vez se basa en algunos postulados artodianos, por ejemplo no depender de la “obra de teatro”, del texto, para una puesta en escena con niños pequeños, de educación primaria. No tener un público pasivo, mirón, alejado de la obra teatral, es decir la obligación por parte de los

escolares a exhibirse en los famosos fines de curso. Lástima que esta exigencia solo sea para los niños pequeños.

Espero que este trabajo sirva para presentar al poeta Antonin Artaud, que tal vez sea el único capaz de proponer una manera de hacer TEATRO, válida en la escuela, como una poesía en el espacio escénico, un teatro que tiene como ya lo vimos, todas las artes a su disposición, como la música, la pintura, la literatura, etc. Y que le conviene al niño, debido a su necesidad absoluta de jugar, de descubrir y probar todas las artes. En realidad descubrirse como artista, en fin, ejercer de niño, con ganas de jugar, de ser transparente, de vivir el momento como algo de verdad importante, de ser honesto, de ser curioso.

La propuesta teatral de Artaud, se traduce en un tipo de teatro que puede chocar con la institución escolar cerrada, dogmática, llena de prejuicios, que quiere domesticar, “entender” el arte y ponerlo al servicio de sus intereses. Hay que reconocer que existen muchos pedagogos teatrales honestos y dispuestos a proponer, las mejores herramientas que se pueda ofrecer a los niños y adolescentes. Sobre todo, con ellos me gustaría compartir esta experiencia teatral, me gustaría abrirles una puerta y repito, ya que quiero enfatizar, si se acercan a Artaud es posible que puedan descubrir que las niñas y niños pueden desarrollarse como actrices y actores, siempre y cuando sea su deseo compartir su juego sin exhibirse; y que la mayoría de las técnicas teatrales que ellos reivindican para el desarrollo de la creatividad, de la expresividad, de la empatía, etc. están contenidas en las propuestas del así llamado teatro de vanguardia, que a su vez, tiene como punto de referencia muchos de los postulados artodianos. El problema viene cuando se pretende que el teatro, el arte en general, esté al servicio de la psicología, de la dinámica de grupos, de la clase de lengua, etc. Seguramente el teatro irá más allá, pero ante todo nos cuestionará todas nuestras certezas, convenciones. Si asistimos a una (buena) obra de teatro, tiene el mismo efecto que produce la lectura de un buen poema, que perturba, cuestiona, ilumina, pero no puede domesticar, ni uniformar, ni tranquilizar conciencias, como lo desean las instituciones educativas.

Bibliografía

Alfaenger, P. (1984). *El teatro*. (Trad. A. Ramos) León: Everest

Artaud, A. (1973). *Mensajes revolucionarios*. (Trads. J.Gorostiza y otros)

Madrid: Fundamentos.

Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. (Trads. E. Alonso y F. Avellaneda).

Barcelona: Edhasa.

Artaud, A. (1991). *México*. (Trads. L. Cardoza y Aragón y otros). México D.F.:

Universidad Nacional Autónoma De México.

Artaud, A. (1992). *El Pesanervios*. (Trad. M.R. Barnatan). Madrid: Visor.

Artaud, A. (2004). *Oeuvres*. Paris: Gallimard, "Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là que je me sens exister. Qu'est-ce qui m'empêcherait de croire au rêve du theater quand je crois au rêve de la réalité?"Traducciónmía.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. (Trad. G. Dieterich) Barcelona: Alba

Brook, P. (1999). *La puerta abierta*. (Trad. G. Moral) Barcelona: Alba.

Brook, P. (2001). *Más allá del espacio vacío*. (Trad. E. Stupía) Barcelona:
Alba.

Brook, P. (2002). *El espacio vacío*. (2a ed.) (Trad. R.Gil) Barcelona:
Península.

Cañas Torregosa, J. (1992) *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona
Octaedro.

Cañas Torregosa, J. (2009). *Taller de juegos teatrales*. Barcelona: Octaedro.

Cardoza y Aragón, L. (1967). *Círculos Concéntricos*. Xalapa: Universidad
Veracruzana.

Cernuda, L. (1977). *Poesía completa*. (2ª ed.) Barcelona: Barral.

Cervera, J. (1981). *Como practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*.
Madrid: Cincel- Kapelusz.

Cervera, J., y Guirau, A. (1982) *Teatro y educación*. Barcelona: Edebe.

Cid, L., y Nieto, R. (1998). *Técnica y representación teatrales*. Madrid: Acento.

Cortázar, J. (1979). *Un tal Lucas*. Buenos Aires: Alfaguara.

Dasté, C.; Jenger, I., y Voluzan J. (1978) *El niño, el teatro y la escuela*. (Trad. C. Hierro) Madrid: Villalar

Dieterich, G. (1995). *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza.

Domecq, G. (s.f.) *Mímesis poética y crítica al teatro en la carta a D'Alembert*.

Recuperado de www.scielo.org.ar/pdf/topicos/n19/n19a01pdf 05/06/2011

Duvignaud, J. (1966). *Sociología del teatro*. (Trad. L. Arana) México D.F.: Fondo de cultura económica.

El Pont. (2012) *Revista municipal d'informació de febrer*. Esplugues de Llobregat: Ajuntament d'Esplugues de Llobregat.

Enciclopedia del mundo actual. (1977) *El teatro*. Barcelona: Noguer.

Faure, G., y Lascar, S. (1989). *El juego dramático en la escuela*. (Trad. M. Villalabeitia) Madrid: Cincel-Kapelusz.

García Lorca, F. (1969) *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Grillo Torres, M. (2004) *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Grotowski, J. (1992) ¿Qué significa la palabra "teatro"? (Trad. D. García)
Buenos Aires: Almagesto.

Guénon, R. (1998) *La metafísica oriental*. (Trad. V. Argimón) Barcelona:
SophiaPerennis.

Hargreaves, D. (1991) *Infancia y educación artística*. (Trad. P. Manzano) Madrid:
Morata.

Hesse, H. (1988) *Lecturas para minutos*. (Trad. M. Olasagasti) Madrid: Alianza.

Manent, G. (1992) *El niño y la relajación*. (Trad. T. Sans Morales) Madrid:
Mandala.

Mordillat, G. y Prieur, J. (Dirs.). (1993) *La véritable histoire d'Artaud le Môme*
[DVD]. Paris: Ministère de la culture.

Motos Teruel, T. (1999) *Creatividad dramática*. Santiago de Compostela:
Universidad de Santiago de Compostela.

Palau i Fabre, J. (1976) *Antonin Artaud i las revoltes del teatre modern*.

Barcelona: Institut del teatre.

Palau i Fabre, J. (1977) *Versions d'Antonin Artaud*. Barcelona: La Magrana.

Pinkola Estés, C. (2002) *Mujeres que corren con los lobos*. (trad. M.A. Menini)

Barcelona: Sine qua non.

Rodríguez, J.L. (1981) *Antonin Artaud*. Barcelona: Barcanova

Saura, J. (Coord.) (2006-2007) *Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación* (Vols.1-3). Madrid: Fundamentos.

Serrano, F. (Comp.) (1983) *La luciérnaga: antología para niños de la poesía mexicana contemporánea*. México D.F.: La saltapared.

Slade, P. (1978) *Expresión dramática infantil*. (Trad. A: Rivera Pérez) Madrid:

Santillana.

Sontag, S. (1976) *Aproximación a Antonin Artaud*. (Trad. F. Parcerisas)

Barcelona: Lumen.

Stanislavski, C. (1979) *Manual del actor*. (Trad. R. Cárdenas Barrios) México

D.F.: Diana.

Vegetti, M. (1981) *Los orígenes de la racionalidad científica*. (Trad. C. San-Valero) Barcelona: Península.

Watts, A. (1995) *El futuro del éxtasis*. (Trad. R. Hanglin) Barcelona: Kairós.

Watts, A. (2010) *Las dos manos de dios*. (Trad. D.Clark y C. Carbó) Barcelona: Kairós.

ZhuangZi (2007) *Maestro ChuangTsé*. (Trad. I. Preciado) Barcelona: Kairós.

Zorrilla, O. (1967) *AntoninArtaud: una metafísica de la escena*. (Trad. R. García Mora) México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Zorrilla, O. (1977) *El teatro mágico de AntoninArtaud*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

ANEXO.

La presentación de la obra teatral “Per moltsanys Federico” (Por muchos años Federico) Cuadros e imágenes.

Cuadros:

Todos los poemas que se citan a lo largo de la obra, son de Lorca, salvo los del cuadro undécimo que son de Luis Cernuda y algunos versos del cuadro segundo que son de Dalí.

CUADRO PRIMERO: La preparación del espacio

El Público sentado delimita un espacio vacío circular. Llegan los actores, caminando lentamente y ocupan las sillas vacías que a propósito se ha dejado para ellos. Se escucha música gitana del este de Europa.

(Ver foto 5).

Cuando todos están instalados en sus respectivos lugares, sale al espacio circular vacío “la maga que ordena y prepara el espacio”. Esparce pétalos de flores.

(Ver fotos 6 y 7).

CUADRO SEGUNDO: El encuentro de Lorca y Dalí

Lorca: ¿Salvador? (Dalí y Lorca, salen al espacio sin relacionarse).

Dalí: ¡Federico! (Éste viene a su encuentro, se abrazan y se separan bruscamente. Uno está en frente del otro. Empiezan a dar vueltas como dos gallos de pelea. Comienza un diálogo, que va subiendo de tono, al final los dos últimos versos se convierten en gritos.

El diálogo, se compone de algunos versos del poema “Los putrefactos de Dalí y comentarios de Federico García Lorca sobre la música afroamericana.

Dalí: Fui viendo todo el mundo de los putrefactos.

Lorca: ¡Y los negros! Sobre todo los negros.

Dalí: Los artistas trascendentales y llorosos, lejos de toda claridad.

Lorca: Ese negro que se saca la música hasta de los bolsillos.

Dalí: las familias que compran objetos artísticos para poner sobre su piano, el empleado de obras públicas; el vocal asociado; el catedrático de psicología...

Lorca: Odio la flecha sin cuerpo, el pañuelo exacto de la despedida.

Dalí: No, no puedo seguir.

Los dos últimos versos se convierten en gritos.

El texto de Dalí es un fragmento de su poema SantSebastiá.

El texto de Lorca esta en sus obras completas. (García Lorca; 1969:447).

(Ver foto 1).

CUADRO TERCERO: Las fotos

Espacio vacío. Música gitana del este durante todo este cuadro, excepto cuando Lorca habla con Ana María.

(Los actores previamente han visto y escogido cinco fotos en las que aparece Lorca) Las reconstruyen en el espacio escénico.

La fotógrafa: Entra dentro del círculo y mediante señas, sin hablar va indicando a Lorca y a sus amigos que posen para las fotos. En la tercera foto aparece Ana María Dalí, Lorca, se dirige hacia la foto; y coge de la mano a su amiga, la desprende de la foto, y mientras caminan le dice el siguiente fragmento de una carta:

Lorca: *“Dichosa tú, Ana María, sirena y pastora al mismo tiempo, morena de aceitunas y blanca de espuma fría. ¡Hijita de los olivos y sobrina del mar”*

(García Lorca; 1969:1639).

CUADRO CUARTO: Cinco poemas escogidos por los niños.

Estos poemas fueron escogidos y trabajados por los niños.

El primero fue “Recuerdo”. La actriz corre al centro del círculo y recita solo los primeros versos del poema, los dice como si estuviese cansada, asustada, con el cuerpo cerrado y con el tambor en el corazón.

(Ver foto 8)

El segundo poema: “Este es el prólogo”, lo escogió una niña muy tímida lo decía siempre muy rápido y tapándose la cara y después de trabajarlo se convirtió en una imagen muy bella, que ella disfrutaba, porque se sentía cómoda.

(Ver foto 9)

El tercer poema: (La mayoría de los niños explicaban su preferencia por tal o cual poema, en este caso se trataba de uno que había escogido la madre). La actriz sale al círculo, camina alrededor del mismo y al mismo tiempo va diciendo su poema "Paso"

Cuarto poema, "Alba" Salen dos actrices al espacio vacío y mientras juegan al "pilla pilla", la que no pilla dice el poema. Al ser pillada cede el recitado del poema a su compañera. El poema lo dirán al ritmo y con el aliento de la carrera.

Quinto poema: (Aunque el vestuario se limita a que todos los actores vistiesen de blanco, dos niñas querían ponerse el vestido de su bisabuela, en este caso trabajamos con la vestimenta que se convierte en otro elemento del espectáculo y no un mero apoyo al actor). La actriz se levanta y muy lentamente camina dentro del círculo en diferentes direcciones, mientras dice el poema: "La tarde"

(Ver foto 10)

CUADRO QUINTO: La madre del poeta.

Madre de Lorca: Una actriz sale al círculo acunando y meciendo a un muñeco bebé y al mismo tiempo canta la tarara.

(Canción popular de cuna, recopilada por Lorca.) Todos los actores cantan el estribillo junto con la madre de Lorca. Al terminar la canción deja al bebé en el suelo.

(Ver fotos 11 y 12)

CUADRO SEXTO: Las hadas

Hada primera: (Se dirige, revoloteando como si fuese un moscardón, hacia donde está el bebe) Yo Federico, te doy el don del entusiasmo.

Hada segunda: (Llega de puntillas, como para no despertarlo) Federico, te doy el don de la simpatía.

Hada tercera: (mirando en diferentes direcciones como para comprobar que no hay nadie a la vista, se acerca al bebé) Federico yo te otorgo el don de la valentía.

Hada cuarta: (Se siente muy importante, se acerca al bebé) Yo, Federico, la hada Mariposa, la más orgullosa, te doy el don de la poesía.

Hada quinta: (Llega caminando hasta donde está el bebé y lo coge entre sus brazos) Federico mío, te doy el don del saber vivir. (Entrega el bebé a su madre que está en su puesto, al borde del círculo.

(Ver foto 13)

CUADRO SÉPTIMO: La fiesta de cumpleaños.

Celebración del cumpleaños del poeta. Ambiente de fiesta con pastel y velas incluidos, pueden utilizarse: piñatas, globos, etc.

Niña: Callar, callar que ahora vendrá.

Niño: (Llama al poeta como si estuviese muy lejos)! Federico!

Todos: ¡Sorpresa! (Algunos niños, saludan y abrazan al poeta) ¡Felicidades!

¡Per molts anys Federico! (Por muchos años Federico). Se encienden las velas del pastel. Se canta la canción "Que lo cumplas feliz o las mañanitas".

(Ver foto 14).

El poeta apaga sus velitas. Se corta el pastel. Se convida al público.

(Ver foto 15).

Mientras el público come el pastel, se escucha música gitana del este de Europa y los actores realizan pequeñas coreografías. Uno de los actores hace de toro, otro hace de torero, persigue al primero, en cuanto le da alcance, los dos hacen una figura que evoca a la de un minotauro.

(Ver fotos 16 y 17)

Cuando termina la música gitana. Se escucha una música sufí. Todos los niños-actores, se ponen de pie, permanecen en sus lugares y acompañan la música, haciendo ritmo, mediante palmas.

Cinco actores, sobre todo los que no han participado recitando los poemas anteriores, dirán fragmentos de poemas, escogidos por ellos mismos. En el momento en que los digan, se bajará la música y solo se escuchará el poema.

(Ver foto 18).

Al término de los cuales, se dará por finalizada la música sufí y poco a poco se cambia el ritmo de las palmas, por un ritmo típicamente flamenco, Al

minuto de escucharse esta nueva música; y siempre bajo las palmas, una de las actrices recitará los primeros ocho versos del poema “Reyerta”

CUADRO OCTAVO: Lorca y Nueva York

Esta vez todos los niños que permanecen de pie al borde del círculo cambian el ritmo de las palmas, se trata de una música de Jazz de los años 30 o 40. Interviene el cuerpo que oscila de derecha a izquierda.

Lorca: Recita el poema “Muerte”.

CUADRO NOVENO: Poema “Puñal” con coro

Una actriz sale al espacio, camina en diferentes direcciones y al mismo tiempo, recita el poema arriba mencionado, acompañada de su coro, que repite el estribillo.

CUADRO DÉCIMO: Las Parcas

Las Parcas: Tres actrices se ponen de pie, Entre las tres forman un triángulo, una lleva una tijera abierta. Lorca, entra al espacio, tiene mucho miedo, trata de escapar de éstas, que lo miran tratando de consolarle. El poeta corre en todas las direcciones, no puede salir del círculo. La parca que tiene la tijera en las manos, la levanta y cierra de un golpe seco, en este momento, Lorca cae muerto al suelo. (Se escucha la Nana del caballo grande, cantada por Camarón de la Isla).

(Ver foto 19)

Una de las parcas, despliega una tela blanca, que tiene grabada el dibujo “Muerte” de Lorca. Corre muy suavemente, siempre mostrando el dibujo con los brazos abiertos, tapándose la cara hasta la altura de los ojos, su mirada es penetrante, perturbadora.

(Ver foto 20)

Da una vuelta por el círculo y cubre a Lorca con este dibujo. La tercera parca que es la misma que hizo el papel de la maga que ordena, Taconeas y usa los brazos al estilo del baile flamenco, dando cinco vueltas alrededor del cuerpo caído. Las parcas regresan a sus lugares.

CUADRO UNDÉCIMO: El amigo poeta

Nueve actores salen del círculo. Hacen una fila india, exactamente igual como la que hicieron todos al ocupar sus puestos al borde del círculo. Éstos son los que participarán en este cuadro.

Las Ninfas: El cuerpo de Lorca permanecerá en el suelo, dos niñas actrices que han dejado el borde del círculo, llegan corriendo al espacio y se sientan una y otra, a cada lado de la cabeza del poeta, esparcen pétalos de flores por su cuerpo todavía cubierto por la tela blanca, al mismo tiempo que realizan esta acción van recitando las dos a la primera estrofa del poema “A un poeta Muerto”, de Luis Cernuda.

(Ver fotos 21 y 22)

A UN POETA MUERTO

(F.G.L.)

Así como en la roca nunca vemos
La clara flor abrirse,
Entre un pueblo hosco y duro
No brilla hermosamente
El fresco y alto ornato de la vida.
Por esto te mataron, porque eras
Verdor en nuestra tierra árida
Y azul en nuestro oscuro aire.

Un tercer actor viene caminando lentamente y a modo de conjuro, le dice al poeta dos versos del poema, “Oda a Salvador Dalí”:

Y la Muerte vencida se refugia temblando
En el círculo estrecho del minuto presente

En este momento todos los actores, tanto los de fuera como los de dentro del círculo se quedan petrificados y Lorca, se levanta muy lentamente y se dirige a su lugar, se sienta y en este momento todos vuelven a estar “vivos”.

Un cuarto actor entra dentro del círculo y mientras lo hace, recita la segunda estrofa del poema de Cernuda:

Leve es la parte de la vida
Que como dioses rescatan los poetas.
El odio y la destrucción perduran siempre
Sordamente en la entraña
Toda hiel sempiterna del español terrible,
Que acecha lo cimero
Con su piedra en la mano.

Una quinta actriz llega al medio del círculo y sin mover su cuerpo, como si de una estatua parlante se tratara, dice la tercera estrofa del poema del mismo poema de Cernuda.

Triste sino nacer
Con algún don ilustre
Aquí, donde los hombres
En su miseria sólo saben
El insulto, la mofa, el recelo profundo
Ante aquel que ilumina las palabras opacas
Por el oculto fuego imaginario.

La sexta actriz que ya está esperando a lado de la quinta, sin interrupción alguna recita la cuarta estrofa del poema en cuestión.

La sal de nuestro mundo eras
Vivo estabas como un rayo de sol
Y ya es tan sólo tu recuerdo
Quien yerra y pasa, acariciando
El muro de los cuerpos
Con el dejo de las adormideras
Que nuestros predecesores ingirieron
A orillas del olvido

La séptima actriz que permanece fuera del círculo, recitará la quinta estrofa de nuestro poema.

Si tu ángel acude a la memoria,
Sombras son estos hombres
Que aún palpitan tras las malezas de la tierra;
La muerte se diría
Más viva que la vida
Porque tú estás con ella,
Pasado el arco e su vasto imperio,
Poblándola de pájaros y hojas
Con tu gracia y tu juventud incomparable.

CUADRO DUODÉCIMO: La prueba de la flor. (Música barroca)

“La maga que ordena”, se pasea por el interior del círculo y ofrece a cada uno de los asistentes un clavel rojo.

Fin

Fotos:



Foto 1.

Dalí y Lorca se encuentran.

En el estreno de la obra, el espacio escénico jugó un papel muy importante, ya que cambiamos algunas escenas debido a lo maravilloso del lugar, como el patio interior, a donde trasladamos el encuentro de Lorca y Dalí.

Paseamos por el espacio, es decir empezó la obra en el patio interior y luego subimos una escalera (modernista preciosa) junto con el público, hasta llegar a la terraza donde formamos el ruedo y en donde se desarrolló la mayor parte de la obra.



Foto 2.

Este niño, que solo participó en el estreno de la obra, (debido a una mudanza , ya que la madre era diplomática y cambiaba de país, de hecho retrasó su salida una semana ya que Jaume, no quiso perderse el estreno) escogió, trabajo y recito un poema. También interpretó la música de la tarara en el piano.



LION

Foto 3. La más pequeña de las actrices recita un poema.

Foto 4. Una de las parcas también quiso recitar un poema.

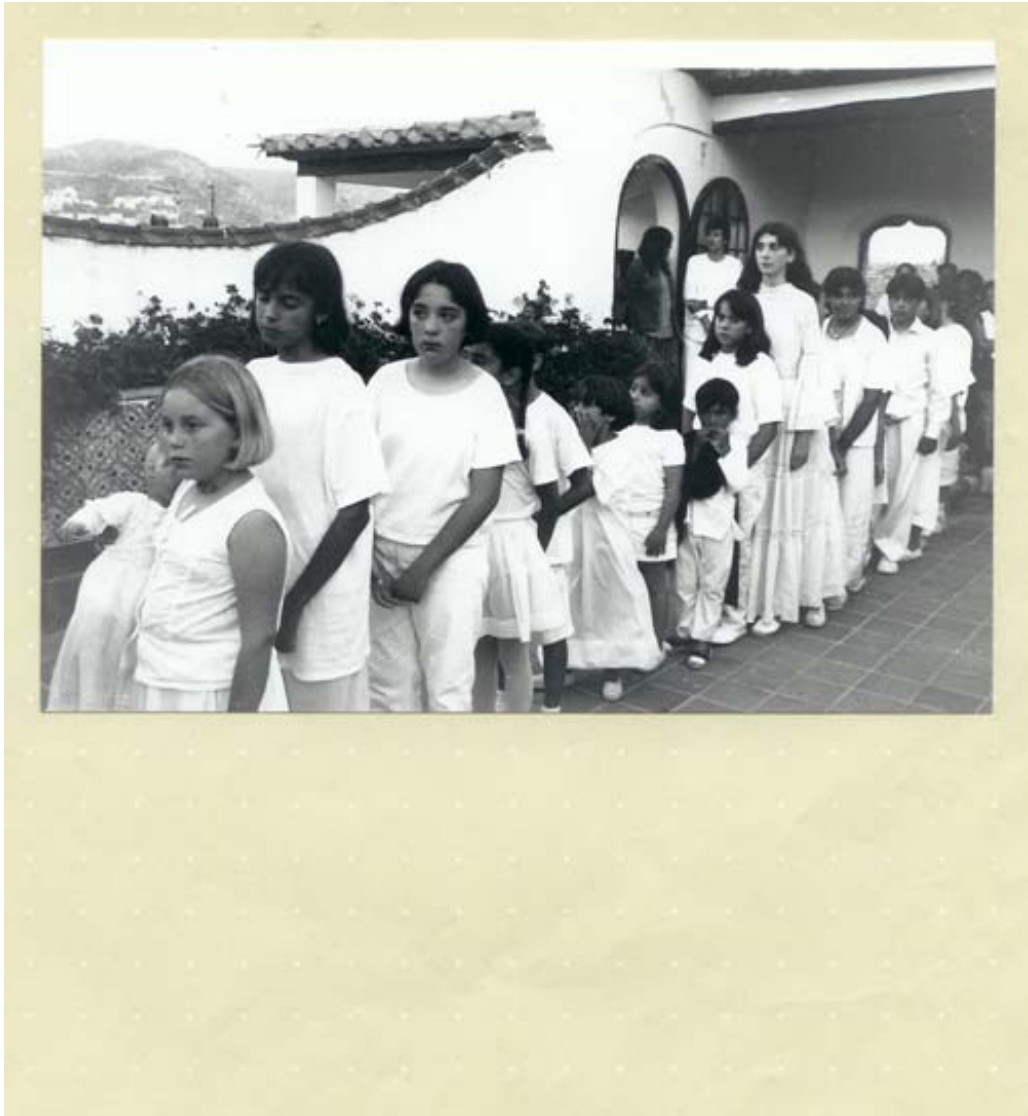


Foto 5.

Aquí vemos la entrada que queremos para esta obra, es decir los actores en fila india llegan al espacio, en donde se desarrolla la misma; y en donde normalmente el público les espera, aunque esto no fue el caso en el Palau Maricel, que fue el lugar donde estrenamos la obra. Ya que utilizamos diferentes espacios de este palacete modernista.

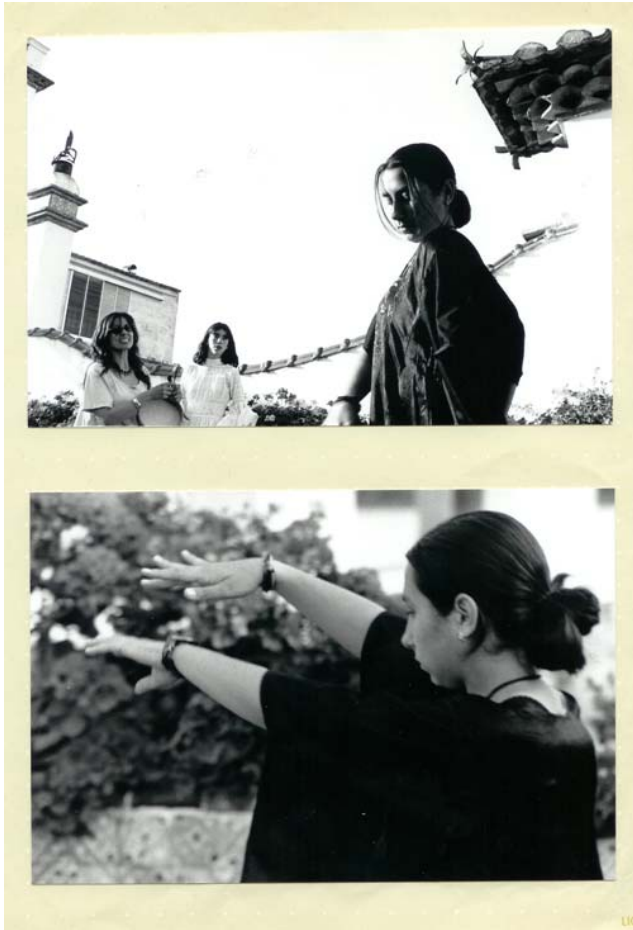


Foto 6.

La maga que ordena prepara el espacio.

Foto 7.

La maga que ordena esparce pétalos de flores en el espacio.



Foto 8.

Niña jugando con el poema que ella misma ha escogido.

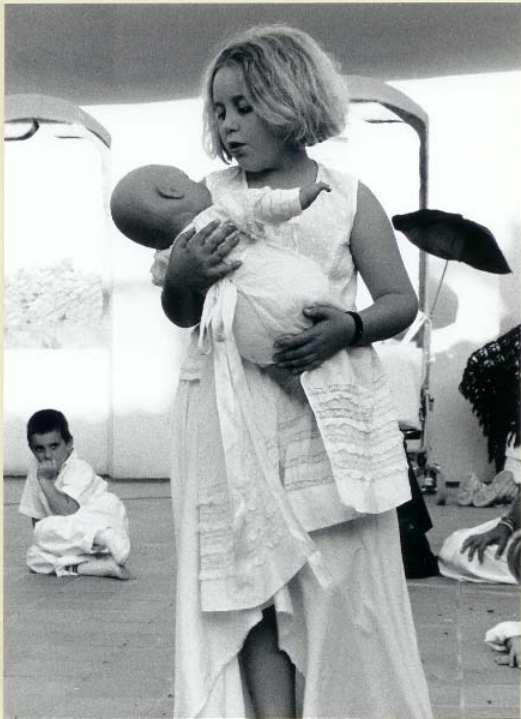
Foto 9.

Esta niña era muy tímida, Su juego fue maravilloso, la sensación que todos teníamos era la de un capullo que se abría poco a poco.



Foto 10.

Entre todos decidimos que el vestuario para la obra, fuese todos vestidos de blanco. Esta niña quiso utilizar el traje de su bisabuela que de hecho era de la época de Lorca y se convirtió en un acierto de los muchos que tuvo esta obra.



Fotos 11 y 12. La madre de Lorca.

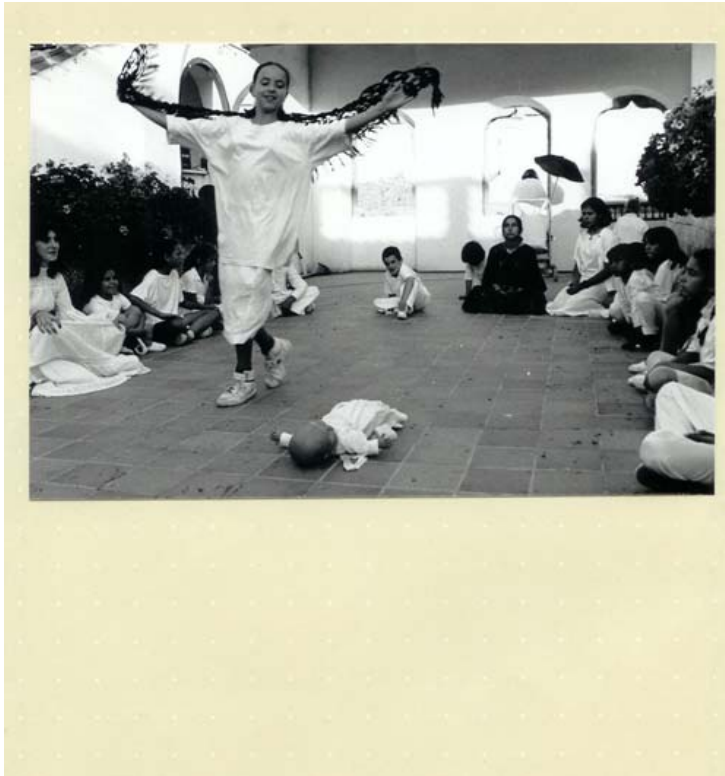


Foto 13.

Una de las hadas madrinas de Lorca. En esta foto tenemos a la hada mariposa.

La que defendió usar sus tenis nuevos como parte de su vestuario.

Tuvimos que convencer a la madre que ya le había comprado los zapatos, que a ella le hubiese gustado que su hija usase. Es muy importante que los niños se sientan a gusto con las ropas que van a jugar, tiene que ser parte de su juego.

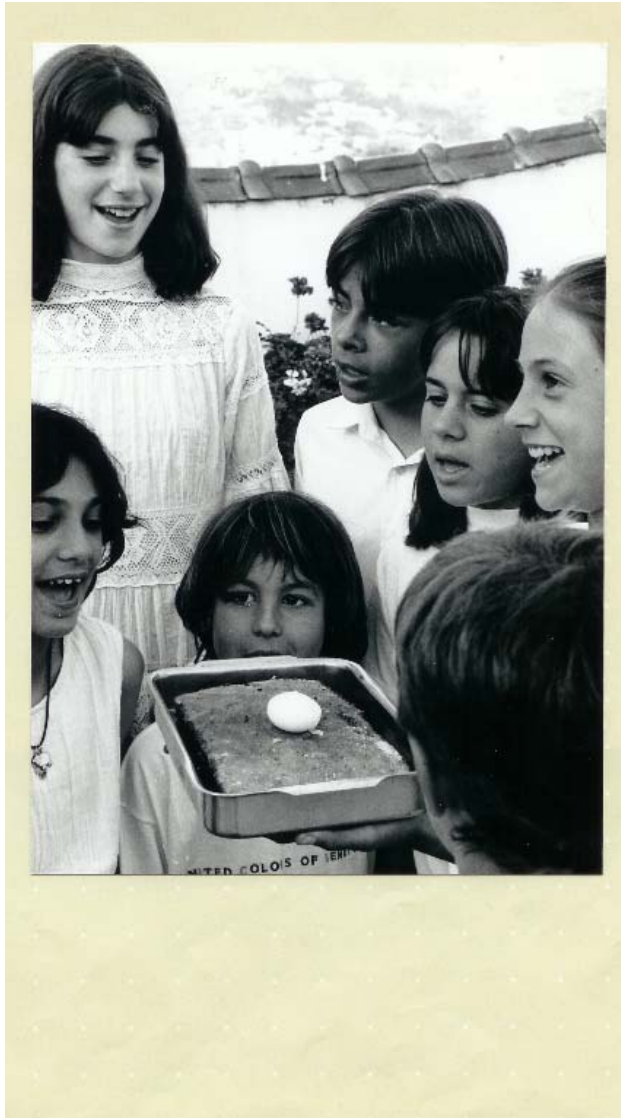


Foto 14.

Cantando las mañanitas en el cumpleaños de Lorca, antes de apagar las velitas. Normalmente en esta escena el público se unía a la canción y era muy emotiva.



Foto 15.

El público también está invitado a comer un trozo de pastel, Todos festejamos el cumpleaños. Nadie está excluido. Tanto a mí, como a los niños, nos encanta que el público tenga una prueba de su participación en la obra.



Foto 16.
Toro y Torero.

Foto 17.
Toro y torero deciden juntarse y crear un minotauro.



Foto 18.

Recitando “Jugando” con los poemas y con la música Sufí.

Esta parte musical de la obra fue muy buena, ya que de las palmas “normales”, es decir marcando un ritmo, nos pasamos a las palmas de flamenco, que nos enseñó a todos la niña que hacía de Maga que ordena.



Foto 19. Las Parcas.

Foto 20. Una de las parcas, bailando con la mortaja de Lorca.



Foto 21.

Ninfas con Lorca.

Foto 22.

Ninfas y niñas recitando una parte del poema "Aún un poeta muerto" de Luis Cernuda.



Foto 23.

Nos adueñamos de la luz del atardecer y de las golondrinas que con los dibujos de su vuelo, parecían unirse al homenaje que la hacíamos al poeta Federico García Lorca.