

El público infantil, un espectador para el presente

[Lola Lara]



Todavía hoy, en España, se suele creer que el público infantil es solo una apuesta de futuro. En realidad, la idea viene condicionada no tanto por la práctica teatral como por una concepción de la infancia que pasa por mirar al niño como un ser que aún no es, sino que se prepara para LLEGAR A SER.

Nada más útil para propiciar la comunicación con el público infantil que desterrar la idea de que el niño es un educando a tiempo completo, cuyo principal valor reside en su carácter transitorio hacia la edad adulta.

En esa premisa jerarquizadora de la condición humana en función de parámetros diversos, que pueden ser desde el sexo (ser hombre o mujer) hasta el lugar de nacimiento o el de la edad, también el teatro ha caído; víctima de la trampa que esconde no tanto un planteamiento de adecuación de los lenguajes creativos al público al que se destina como una voluntad de catalogar y priorizar la ciudadanía.

Es obvio que hay diferencias entre ser niño o adulto, hombre o mujer, europeo o africano; como lo es que en cualquier acto creativo, y por tanto también en la escritura dramática, subyace la intención primigenia de comunicar. El presidente de esta asociación, Jesús Campos, en su carta de convocatoria al congreso habla de una cita pendiente entre autores y espectadores, y de que de los primeros debe ser la iniciativa de propiciar la mutua comunicación.

Yo creo que nada más útil para propiciar la comunicación con el público infantil que desterrar la idea de que el niño es un educando a tiempo completo. No puede aceptarse que el periodo más activo de la vida (tal como hoy muestran los estudios en neurofisiología) en cuanto a la estructuración de la sensibilidad, la percepción y las emociones se vea reducido, por la mirada del adulto, a un tiempo cuyo principal valor reside en su carácter transitorio hacia la edad adulta.

Se puede eludir lo que dice la ciencia, con el argumento de que es cambiante, de que lo que hoy se presenta como una verdad científica demostrada, mañana puede ser objeto de un desmentido desde nuevos y a veces contradictorios estudios. Pero si cada uno de nosotros revisamos las emociones más profundas que hemos vivido, si buceamos en nuestra memoria sensorial o si destacamos aquellos hechos, aquellos sentimientos, que pensamos nos han marcado más para ser quiénes somos, seguro que se nos harán presentes varios episodios relacionados con nuestra infancia. Y ese hecho no está sujeto a modificación. Todos los adultos somos, más o menos, conscientes del peso que nuestra infancia ha tenido en nuestras vidas.

Entonces ¿por qué nos empeñamos en reducir el mundo del niño? ¿Por qué cuando llevamos a cabo la representación simbóli-

ca y ritual que conlleva el hecho artístico, intentamos minimizarla hasta extremos a veces insultantes?

La psicoanalista Alice Miller, que ha estudiado la infancia en general y en concreto las infancias de algunos personajes históricos, argumenta en sus trabajos que el adulto no quiere enfrentarse de una manera íntegra a sus vivencias infantiles porque bajo lo que comúnmente se llama educación, se le sometía a humillaciones. Naturalmente, que la crueldad de tales humillaciones se ve modificada en función de la época y el lugar de nacimiento; en función, también, de las creencias familiares y, cómo no, del estilo educativo de sus progenitores o de la institución escolar en la que se formó.

Esta médica y filósofa vuelve a apelar a la neurofisiología actual para decir que el ser humano no nace con un cerebro completamente formado, sino que las experiencias vividas durante los primeros días, semanas y meses de vida determinarán el modo en que se estructurará ese órgano.

La cuestión puede tocar solo de manera tangencial los objetivos de este congreso y, por tanto, no voy a continuar por este terreno. Pero quiero llamar la atención sobre el hecho de que, bajo mi punto de vista, un arte para la infancia, el teatro para la infancia, podrá crecer sustancialmente siempre que vaya en paralelo con un cambio radical en la manera de incorporar a los niños y las niñas al presente, de permitirles que se integren (con derechos y deberes) en la sociedad que han heredado de sus mayores y que ellos más que nadie tendrán capacidad de transformar.

¿Sortea el adulto sus propios miedos cuando limita in extremis la capacidad sensitiva, emotiva y comprensiva del niño?

La respuesta es materia psicoanalítica. En cualquier caso, después de 15 años vinculada al mundo del teatro para la infancia, creo tener alguna solvencia para afirmar que la autolimitación creativa, cuando se realiza teatro para niños, tiene menos que ver con las capacidades del receptor y bastante más con los prejuicios del emisor. Muchas veces, el autor se somete a una autocensura que ejerce con tan buena intención como desconocimiento de la infancia.

Quiero mencionar las reflexiones de una veteranísima autora canadiense, Suzanne

Lebeau, una de las voces autorizadas en la materia, cuando opina que si la descodificación del adulto es casi siempre lógica, la del niño es la mayor parte de las veces intuitiva, pero no por ello de menor calidad. Ella dice: «La comprensión de los niños es sutil, global, profunda; va mucho más lejos y mucho más hondo que todo lo que uno puede imaginar, prever, conjeturar, definir. Jamás son los niños los que imponen límites a lo que se les puede mostrar».

Las «I Jornadas de Estudio sobre Teatro para la Infancia» de la Universidad de Granada y el Teatro Alhambra, hacían referencia a esta censura o autocensura en sus conclusiones para formular: «No existen temas vedados, sino tratamientos inadecuados».

Liberar al teatro de la carga de didactismo directo que lo constriñe y hacer de él una vivencia ética, estética y emotiva tan compleja como es el mundo, interno y externo, que también habitan los niños me parece que es tarea imprescindible, sobre todo de los autores.

Tampoco quiero dejar de llamar la atención sobre el hecho de que muchas veces, cuando se plantea la necesidad de desarrollo del teatro para la infancia, se piensa más en la posibilidad de expansión del teatro hacia nuevos públicos que en la vivencia única e inolvidable de ese espectador que gozará de un ritual escénico capaz de dejarle huella.

Bajo ese punto de vista, muchos autores acometen la tarea de escribir para el niño desde un ángulo diferente al que aplican al escribir para adultos. Se ven en la obligación de apostar por un contenido explícito, de clara intencionalidad educativa, que dé respuestas simples a problemas complejos, olvidándose de que toda vivencia artística conlleva, per se, un proceso en el que ni el que la realiza ni el que la observa resultan indemnes. Es decir, el arte traspasa al que lo hace, y en el acto comunicativo con el que lo observa se concreta su capacidad transformadora.

Por último, quiero dedicar una parte de mi exposición al teatro para una edad fronteriza como es la adolescencia.

Bajo mi punto de vista, el teatro en sí mismo constituye una aportación importante a una cultura crítica, alternativa, para la adolescencia. Argumentaré el porqué.



Lola Lara

La esencia del teatro reside en su condición de ser un hecho creativo desarrollado en vivo. Y esa característica le otorga capacidad transformadora, especialmente hoy en una sociedad como la nuestra, en la que se extienden a un ritmo trepidante los hechos no presenciales. Es un fenómeno nuevo que se instala con facilidad entre los menores, que incorporan sin resistencia alguna las nuevas tecnologías a su práctica cotidiana.

Cuando todavía los adultos responsables andábamos preocupados por el abuso que nuestros hijos hacen de la televisión, aparecen Internet y el teléfono móvil. Y con ellos ha venido de la mano cierta flexibilidad en las conexiones personales, al crear vínculos sociales sin necesidad de contacto físico inmediato.

Niños y jóvenes han incorporado de pleno las nuevas tecnologías a su vida. Cualquiera que tenga cerca a menores sabe hasta qué punto los mensajes escritos de telefonía móvil son una herramienta relacional. Como lo son también los *chats*, un paisaje virtual en el que suelen encontrarse.

Hay estudios que señalan a la juventud como uno de los sectores que con más fuer-

En demasiadas ocasiones, la preposición «para» (para niños) se utiliza como velo de un montón de deficiencias, antes que para declarar la intención de comunicar.

za se acerca a la «malla de relaciones seudorreales en que se está convirtiendo la estructura social» (son palabras del antropólogo Carles Feixa).

En medio de tanta virtualidad, ¿qué pinta el teatro?

Al principio de esta exposición, dije que en mi opinión el teatro tiene en sí mismo, y hoy más que nunca, un potencial transformador. ¿Por qué?

Pues precisamente por su carácter presencial. La carnalidad que contiene una manifestación artística desarrollada ante los ojos mismos del espectador, en un acto único e irrepetible, le otorga una dimensión que le permite cobrar nuevas fuerzas.

De «ceremonias de los sentidos» ha calificado el autor Luis Matilla las innovadoras creaciones teatrales dirigidas a las primeras edades. Y yo me permito extender esa definición a todo hecho teatral. ¿No constituye también una «ceremonia de los sentidos» el acto teatral, que implica asistir, y en el mejor de los casos participar, de las emociones, las sensaciones y los sentimientos de un actor cuando construye y recrea su personaje en escena?

¿No constituye hoy el teatro, con su real corporeidad, una experiencia divergente en un mundo que fomenta y alimenta como nunca antes había sucedido la virtualidad o la pseudorealidad?

Los menores de hoy crecen entre relaciones humanas que no precisan de lo físico; experimentan con los videojuegos sensaciones, momentos y situaciones artificiales, que no viven.

Es decir, habitan un mundo y una época marcada por el auge de la virtualidad. Frente a esto, en el lado opuesto la realidad palpable, física, presente, del hecho teatral.

Un chaval de hoy puede convertirse con poco esfuerzo en superhéroe de un juego virtual; puede superar un sinfín de pruebas

imposibles a un ritmo trepidante sin apenas pestañear; pero en tales experiencias no hay implicación auténtica alguna; no caben en ellas ni emociones, ni sensaciones, ni sentimientos ni pensamiento.

Podemos imaginar la experiencia intensa que el acto teatral puede significar para alguien que acumula vivencias y experiencias a través de pantallas diversas: la del ordenador, la de la tele o la del videojuego.

El teatro es hoy más que nunca la vida y la representación simbólica de la vida, frente a otras prácticas vacías, que en ningún caso ayudan a entenderla, sino que más bien enajenan de ella.

Ahora bien, para que el teatro desarrolle este potencial transformador debe cumplir el requisito de hacerse con honestidad creadora. Y digo esto porque, en demasiadas ocasiones, la preposición «para» (para niños) se utiliza como velo de un montón de deficiencias, antes que para declarar la intención de comunicar con un sector de público.

No debemos olvidar que cuando el adulto se sitúa en un plano de superioridad con respecto al niño (el adulto conoce todas las respuestas a todas las preguntas; no puede mostrar sus dudas o sus interrogantes), establece con él una relación subrepticia de poder, una relación jerárquica, que, si se mantiene en las propuestas escénicas, imposibilita el encuentro en el arte.

A veces, el poder entra por la puerta de atrás, se presenta con piel de cordero y hace a aquellos que no son sino súbditos, férreos guardianes de su orden. ¡Qué paradoja que los artistas, opositores por definición del poder, se conviertan en correas de transmisión del orden establecido! Y, a mi entender, es exactamente eso lo que ocurre cuando una propuesta teatral para la infancia persigue exclusivamente la educación del espectador. ■

COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA
Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega

The advertisement shows four magazine covers from the 'DRAMA' collection. The covers feature various theatrical images and titles like 'El Hombre y su...'. To the right, a diagram illustrates the Omega binding process: a magazine is shown being inserted into a binding device, with arrows indicating the flow of the process.