EL TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD EN EL MUNDO

Por M.ª Nieves Sunyer

Con la colaboración de *Felisa Sastre*

1. TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

La idea de un Teatro para la Infancia y la Juventud, ha sido y constituye todavía, motivo de interés y preocupación para todos aquellos que, conscientes de la importancia del arte teatral y de sus valores positivos, desean poner al alcance de niños y jóvenes, espectáculos dignos, que ayuden a un armónico y total desarrollo de su personalidad.

Unánimemente se reconoce al teatro la cualidad de arte de los más perfectos y completos. El espectáculo teatral, en el que puede darse la síntesis de diversas bellas artes: música, danza, literatura, pintura..., ofrece hermosas posibilidades de formación estética, de descubrimiento del mundo que rodea a niños y jóvenes, de planteamiento de los problemas y verdades esenciales en la vida del hombre. Despertar en el niño el amor a la belleza, la verdad, la justicia, a través de un espectáculo teatral apasionante es, sin duda, el ideal de todos los que han dedicado su esfuerzo a tarea tan compleja, difícil y delicada, como el teatro para niños y jóvenes.

Hacer una historia del teatro, sin especificaciones, sería un intento más de historia de la humanidad desde tiempos remotos, pero no es ésta la tarea que hemos de realizar. La historia del teatro para la infancia y la juventud, no nos exige remontarnos milenios, ni siglos siquiera. Es una pequeña historia que comienza en Europa a prin-

cipios de nuestro siglo. Menos de 50 años separan los primeros intentos de un teatro serio y consciente, dirigido a la infancia, de las realizaciones con un nivel medio digno, que hoy se dan periódicamente en la mayoría de los países del mundo.

El camino recorrido, hasta hace muy poco, de forma individual y aislada, ha sido en la casi totalidad de los países difícil y costoso. Toda empresa que parte de cero, en intentos aislados, sin el apoyo de la sociedad, en muchos casos ajena y desinteresada de los problemas comunes, se ve rodeada de dificultades materiales y espirituales, sólo superables a fuerza de entusiasmo y fe ciega en la propia empresa. El teatro para la infancia ha sido en el mundo, una hermosa empresa, iniciada en solitario por idealistas caballeros andantes del teatro y de los niños. Si investigamos uno a uno los orígenes del teatro para niños y jóvenes, surgen ante nosotros figuras como Leon Chancerel, en Francia, Natalia Satz, en Rusia, precursora de todo el teatro para niños en el mundo, Winifred Ward, creadora del movimiento de Arte Dramático creador en EE.UU., Elsa Olenius, en Suecia, Mila Mellanova, en Checoslovaquia y Pilar Primo de Rivera, al frente de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, a quien se debe la actual y única compañía del Teatro Profesional para niños, en España, incorporada hoy a los Teatros Nacionales. Todas estas son las principales figuras en las que descansa la obra del teatro para menores de sus respectivos países, impulsoras de actividades encaminadas siempre a la causa de un mejor teatro infantil y juvenil.

Ellos y muchos otros, atraídos a la misma empresa, han ido elaborando realizaciones y marcando la pauta de lo que debe ser el teatro para la infancia y la juventud.

2. EVOLUCION DE LA IDEA TEATRAL INFANTIL Y JUVENIL

El Teatro para la Infancia y la Juventud es un hecho reciente que ha empezado a ser estudiado con seriedad en los últimos años.

Sin embargo, sabemos que desde hace mucho tiempo se vienen dando espectáculos «teatrales», destinados a los menores en la mayoría de los países con tradición teatral conocida.

¿Qué tipo de espectáculos eran éstos? Las características gene-

rales podrían resumirse en un compendio de falta de valores artísticos, ausencia de recursos técnicos, la casi total falta de dedicación y preparación de directores, actores..., pobreza de medios materiales y, en muchos casos, carencia de imaginación.

El mismo concepto que se tenía del niño como ser incapaz de discernimiento condicionaba aquellos espectáculos realmente «infantiles», no por el hecho de estar adecuados a la psicología del niño, sino por la mentalidad absurdamente infantilizada de sus promotores y realizadores.

La identificación tan generalizada, de lo infantil con lo fácil, grotesco y ñoño, ha sido durante años el motor que ha impulsado a aquellos que se dirigían a la infancia, a través de cualquier tipo de representación artística.

Ilse Rodenberg, administradora general del Teatro de la Amistad, en Berlín Oriental, explica las condiciones en que el Teatro Infantil se desenvolvía a principios de siglo en Alemania. «Se había establecido la costumbre de las representaciones infantiles de los teatros profesionales, con motivo de la Fiesta de Navidad. Estas representaciones eran, en primer lugar, una forma de negocio... Se trataba de simples obras cómicas, en las que los textos probaban, sin embargo, que sus autores conocían bien los efectos teatrales...

»En aquel tiempo, el número de temas de las obras para niños era muy reducido. Había tres grupos. Las obras del primero tenían su origen directamente en los juegos de niños, el segundo grupo lo componían obras navideñas que no se basaban, en absoluto, en la tradición de los dramas espirituales de la Edad Media y que no tenían valor alguno desde el punto de vista artístico. El tercer grupo lo constituían los cuentos de hadas que hacían hincapié de forma abstracta en principios éticos. Los esfuerzos aislados, como los llevados a cabo por Emil Alfred Herrman, que tendían a dar calidad literaria a los cuentos de hadas escritos para la escena, no alcanzaron éxito» (1).

El primer país que aborda decididamente el problema de un teatro de calidad para la infancia, es Rusia, que establece su primera Compañía profesional de teatro para menores en 1920, dirigida por Natalia Satz. Escocia le sigue en antigüedad, creando su primer grupo profesional en 1927, Australia en 1932, Checoslovaquia en 1935,

(1) Informe de Ilse Rodenberg, en el Coloquio Internacional celebrado en Berlín (Alemania Este) en febrero de 1966.

tras los contactos de Milla Mellanova con Natalia Satz, Suecia en 1942, Sudáfrica en 1943. A partir de la terminación de la Segunda Guerra Mundial las repúblicas socialistas europeas, Holanda (1945), Italia y Japón (1953) y España en (1959). También a principios de siglo surgen en EE.UU. las primeras inquietudes por un teatro infantil adecuado, que en principio se basan en la acción de los grupos de Arte Dramático Creador (es decir, realizado por los propios niños).

Esta toma de conciencia del problema que el teatro, como arte difícil y complejo, plantea en su doble condición de arte, actividad de profesionales y de arte dirigido a un público específico, actividad de profesionales especialmente preparados para realizar obras pensadas y representadas para niños, había sido precedida de una larga etapa de experiencias de aficionados, de poca exigencia en la calidad de las representaciones y que nos confirman algunos de los asistentes a la Conferencia Internacional y Festival de Teatro para los Niños, celebrada en Londres en 1964.

«Antes de la última guerra Noruega, tenía un sólo Teatro Infantil; el Teatro de Niños de Bjornson. Era una empresa privada, dedicada al entretenimiento de los niños. Ellos aprendían a representar y eran actores en algunas funciones fáciles que se exhibían en público» (2).

«El Teatro Infantil se basó entonces en aficionados y fue representado por adultos de buena voluntad, pero inexpertos o por los mismos niños» (3).

«Además de estos esfuerzos intelectuales y artísticamente progresivos, condenados, no obstante, a una precaria existencia, había muchas empresas teatrales imperfectamente desarrolladas, con carácter artístico, a cargo de gente poco escrupulosa con deseo de ganar dinero a expensas de la ingenuidad de los niños y de su amor a lo histrionico e incluso a las bufonadas de pésima calidad» (4).

El teatro para menores, evidentemente podía resultar un campo propicio para ensayos y «entrenamiento» de actores y directores, en su carrera hacia el arte teatral para adultos. Al menos, esta conclusión parece deducirse al leer los objetivos que se marcan entre sus propósitos el Teatro Infantil de Evanston (Illinois) y el Teatro de vacaciones, creado en 1953, en Vancouver.

(2) Halfdan Sucaanland. Informe en el Congreso Internacional de Londres, 1964.
(3) Myra Benson. Informe del Canadá en el Congreso Internacional de Londres, 1964.
(4) Oldrich Krystofeb. El Teatro para niños y jóvenes en Checoslovaquia.

El primero establece como segundo objetivo «Dar a los estudiantes una oportunidad de adquirir experiencia — en el arte teatral —, produciendo obras para esta institución municipal» (5). Naturalmente, su principal propósito fundacional, era el de proporcionar buen teatro y gozo a los niños del lugar. El teatro de vacaciones canadiense, afirma, a su vez, que pretende entre sus objetivos «Proporcionar experiencia para los artistas profesionales jóvenes» (6).

La época aquella, en que el Teatro infantil y juvenil, constituía el campo de experiencias de aficionados, con mejor voluntad que capacidad para transmitir lo bello o el lugar de fáciles ganancias para los mercaderes del mal gusto, dejándose arrastar sin altura ni calidad, dichosamente podemos afirmar que, o ha sido superada totalmente o se encuentra en trance de desaparición.

La tendencia actual hacia un teatro de calidad, cuidado al máximo en todos sus detalles, se va extendiendo día a día. Teatro para niños, sí, de fondo y forma adecuados a su mentalidad, pero no teatro de segunda o tercera clase. El niño es el futuro espectador adulto, de su buena formación, de su sentido crítico, de su sensibilidad, conformada a través de buenos y bellos espectáculos, dependerá a la larga el nivel artístico de las salas comerciales, del teatro en definitiva.

En este sentido se pronuncian muchos de los directores y responsables del teatro infantil en el mundo.

Dennis Griffiths, representante del País de Gales, afirma «cuanto más pronto sean atraídos los niños hacia las buenas formas de arte, menos probablemente aceptarán la cháchara que hoy día pasa por entretenimiento. El arte de una nación es demasiado importante para ser dejado al azar» (7).

Oldrich Krystofef, en su trabajo sobre el Teatro para niños y jóvenes en Checoslovaquia, «El valor del esfuerzo de este teatro en los últimos años radica, independientemente de su concepción ideológicamente clara, en el propósito de alcanzar la más amplia diversidad posible y en la originalidad de los géneros y en el intento de hacer que el teatro para niños y jóvenes prepare a su auditorio de hoy en día, para su percepción futura cuando lleguen a la madurez». Agregando que el propósito de los teatros infantiles checos es «lograr

(5) Rita Criste. Directora del Teatro Infantil de Evanston-Ilhinois. Informe en el Congreso de Londres.

(6) Myra Beston. Informe citado.

(7) Informe en el Congreso de Londres.

tal nivel artístico en cada representación que no sea diferente de la de un teatro de adultos prácticamente en nada, excepto en la edad de los espectadores».

Para Margareta Barbutza, secretaria del Instituto Internacional de Teatro en Bucarest, el fin del teatro para la infancia «No es sólo el de ayudar a formar las virtudes morales, el desarrollo espiritual del futuro ciudadano, sino, al mismo tiempo, formar su gusto». Concluyendo «Il doit donc être de la plus haute qualité artistique et technique» (8).

La Delegación Española en el Pleno del Comité de Actividades Extraescolares del Consejo de Europa se expresa en términos similares: «*El niño, tiene necesidad, exige un espectáculo sumamente cuidado en todos sus detalles, que despierte y oriente su sensibilidad hacia lo bello y lo bueno. De la manera en que se lleve a cabo esta función formativa y recreativa del teatro para la juventud, dependerá la renovación posterior del teatro comercial que languidece, ante la ausencia de espíritu crítico de un público, en el que las exigencias estéticas hacia un arte teatral verdadero no han sido cultivadas.*»

3. TEATRO PARA LA INFANCIA Y TEATRO DE LA INFANCIA

Teatro para la infancia o teatro infantil, ha sido uno de esos casos, no excesivamente raros, en los que una misma terminología, se utiliza para expresar cosas, en ocasiones, bien distintas.

En el teatro para menores, ¿deben participar en calidad de actores los propios niños? De aquí arranca, probablemente la confusión, ya que al igual que ha ocurrido con el cine, ha sido frecuente la identificación del actor infantil con la obra infantil.

Vamos a estudiar el hecho y las tendencias que actualmente existen en el mundo relacionadas al tema. Para ello, es preciso hacer una distinción entre teatro para la infancia y teatro realizado por los propios niños.

Teatro *para* la infancia o teatro como *impresión*, es el espectáculo, en el que el niño participa como espectador.

El teatro de la infancia o teatro como *expresión*, que en los países

(8) En «Theatre, Enfance et jennesse» 1965, I. p. 42.

anglosajones se denomina Arte Dramático Creador, sería, entonces una actividad, que al igual que cualquier otra entre las bellas artes, música, pintura, danza o escultura, realiza el niño como forma de expresión.

1. Teatro para la Infancia

El arte escénico, en general, camina, día a día, hacia un mayor perfeccionamiento de los elementos que colaboran en su realización. Directores, actores, cuadros técnicos de iluminación, decoración, tramoya y figurinistas, componentes todos del equipo teatral tienden más y más a la profesionalización. Para que el teatro alcance verdadera categoría artística necesita de profesionales.

El ideal del teatro para la infancia debe ser y de hecho lo es ya en muchos países, un teatro de profesionales adultos. De gente suficientemente preparada e incluso especializada. El Director de obras para niños, además de buen profesional del teatro debe conocer profundamente al niño, el actor tiene que perfeccionar su expresividad, su dicción, debe ser capaz de sincronizar con lo que su pequeño auditorio piensa, espera, exige. Representar para la infancia debe suponer una especialización, nunca una menor preparación.

Esta primera opinión, que al exigir la profesionalidad excluye la participación del niño, está defendida por una mayoría de países, encabezados por Francia (León Chancerel, el organizador e impulsor del teatro para la infancia recientemente fallecido, mantuvo siempre este criterio en contra del niño-actor), Rusia y los países socialistas. España, cuando se discutió en el Congreso de Londres, rehusó igualmente la figura del mismo. Los fundamentos de esta oposición, son esencialmente tres:

1. El niño no puede ofrecer garantías de calidad artística en la interpretación de los personajes, debido a su falta de madurez.
2. El ambiente teatral puede representar inconvenientes y peligros para la propia formación humana del niño-actor.
3. La legislación laboral prohibe, en algunos países, entre los que se encuentra España, el trabajo a los menores y de forma muy especial en aquellas actividades que, por su dureza o

falta de garantías materiales o morales, puedan atentar contra el normal desarrollo del menor.

Ante estas tres argumentaciones, podemos afirmar que, al menos en compañías profesionales, el niño no tiene cabida. De hecho, la mayoría de grupos profesionales que en la actualidad representan para la infancia, están compuestos en su totalidad de actores adultos.

No podemos, sin embargo, decir lo mismo de las compañías de aficionados que ofrecen representaciones infantiles. La aceptación del niño-actor se encuentra muy extendida en países como Gran Bretaña, EE.UU. y otros de influencia inglesa: India, por ejemplo, y esta aceptación se da partiendo de un hecho, que en sus orígenes tiene un carácter en nada similar al del teatro-espectáculo: el Arte Dramático Creador.

2. Arte Dramático creador

El Arte Dramático Creador, que se inicia a principios de siglo en EE.UU. y Gran Bretaña, es una actividad formativo-recreativa, a través de la cual se pretende despertar el sentido estético del niño, su imaginación, su misma capacidad de expresión, por medio de pequeñas representaciones, inicialmente restringidas al ámbito escolar. Es lo que nosotros llamamos «teatro de la infancia o de la juventud». «Sirve de juego, ayuda a despertar la sensibilidad, cultiva la personalidad, distrae. Este teatro elemental, se limita a poner en escena baladas, romances tradicionales, viejos cuentos que los niños aman, pequeñas piezas sin importancia escritas por ellos mismos y en las que la representación no exige la madurez necesaria al arte teatral» (9).

Entendido de esta manera, el Arte Dramático Creador es aceptado de forma unánime. El teatro, como actividad recreativo-formativa, existe en los Círculos de Juventudes españolas, en los Centros de pioneros socialistas y en los Clubs ingleses y americanos.

«La participación de los niños en los espectáculos teatrales no está permitida, pero en nuestro país hay numerosos clubs, escuelas, palacios de pioneros y casas de cultura que organizan circuitos tea-

(9) Nota de la Delegación Española en el Comité de Actividades Extraescolares del Consejo de Europa. Estrasburgo, diciembre de 1965.

trales de aficionados, en los que las representaciones se efectúan gracias a los esfuerzos de los niños. Esta forma de actividad artística de los niños está muy extendida entre nosotros, pero es muy distinta de la actividad del teatro profesional en sus métodos y tareas educativas» (10).

«El teatro juvenil e infantil de Estocolmo desea ofrecer a sus miembros un trabajo de equipo muy diferenciado que contenga todas las formas de actividades creadoras estrechamente vinculadas con el teatro, desde arte dramático, hasta trabajo práctico de escenario, tanto de orden artístico como técnico; el objetivo importante no es la representación final del grupo, sino la experiencia del niño en el uso de sus facultades naturales de inventiva» (11).

Este Arte Dramático Creador no se diferencia entonces, de cualquier otra actividad también creadora, como puede ser la música, que el niño cultiva, dedicándole sus ratos libres, acaso formando un grupo instrumental, con otros compañeros, en la escuela o el club que, incluso puede presentarse ante sus camaradas en el colegio o en una fiesta familiar, pero que jamás se utilizaría para ofrecer un concierto, ante un auditorio que espera ya no música como actividad creadora formativo-recreativa, sino música como ARTE.

El problema se plantea ante el Arte Dramático Creador cuando partiendo del supuesto de esta actividad recreativa y creadora, de teatro-expresión, se llega al teatro-impresión, al teatro-espectáculo. Los países donde se encuentra esta identificación de forma más acusada son U.S.A., Gran Bretaña y la Unión India. Los niños que participan en las actividades de Arte Dramático Creador — muy extendido en escuelas de grado medio y posteriormente en Universidades —, presentan más tarde, ante auditorios infantiles y adultos, obras preparadas e interpretadas por ellos mismos. Durante los 40 años de actuación del Teatro Infantil de Evanston (Illinois), se han realizado más de 200 producciones por niños y para niños (12).

Los teatros infantiles británicos — no profesionales — actúan de forma muy similar. Las actividades de Arte Dramático Creador se llevan a cabo en Escuelas, Clubs y organizaciones, especialmente creadas y dedicadas a la tarea. Los niños acuden voluntariamente, en

(10) Constantin Shakh-Azizov. El teatro soviético de niños.
(11) Dan Lipschutz. Informe de Suecia en el Congreso de Londres, 1964.
(12) Rita Criste. Informe en el Congreso de Londres, 1964.

calidad de socios y junto con otras actividades educativas, preparan obras teatrales que después representan públicamente, bien en sus propios clubs, en locales alquilados o en visitas a Escuelas primarias. Estas compañías de aficionados infantiles y juveniles presentan obras como *El sueño de una noche de verano*, si bien admiten «Aunque la producción carecía de muchas de las cualidades que se pueden esperar de actores más maduros, este primer intento con nuestra sección juvenil fue digno de elogio y tanto los niños como sus acompañantes se mostraron contentos» (13).

También en la India encontramos esta misma dualidad de teatro-expresión y teatro-impresión. El teatro para la infancia de Calcuta, en el que participan exclusivamente actores infantiles, basado en espectáculos de tradición nacional, músico-vocales, mimo y danza, ha llevado a cabo jiras de exhibición por diversos estados de la Unión.

«Los actores del Pequeño Teatro Infantil viajan ahora mucho. Por dos veces han hecho largas turnés por otras partes de la India. Una vez hicieron una turné de tres semanas por cinco estados diferentes y han visitado varias veces Delhi y Bombay, a casi mil millas de distancia de su ciudad natal. Como los niños trabajan en equipos, la organización de una turné de varios cientos de millas de recorrido no es una empresa tan prodigiosa como parece. Los niños se han adaptado asombrosamente bien. Ellos aman cada minuto que pasan en el Teatro Infantil. No les importa viajar incómodamente y se ponen con entusiasmo a ensayar para su próxima representación después de un viaje que puede haber durado 24 horas» (14).

Evidentemente, las actividades comprendidas en el Arte Dramático Creador, tienen valores positivos muy aceptables, la incorporación del niño a actividades artísticas es digna de tenerse en cuenta y es en la actualidad una positiva labor, en el camino de una formación total del niño y del joven. Cientos de miles de niños participan en esta actividad en todos los países del mundo. *Lo que es preciso, sin embargo, es distinguir de forma clara los objetivos bien diferenciados entre el Teatro como impresión, que debe permanecer en los límites de las compañías profesionales y el Teatro-expresión o Arte Dramático*

(13) Informe sobre la obra de los teatros británicos para niños. Compañía del Teatro Infantil de Bristol.

(14) Mary Sur. Informe en el Congreso de Londres, 1964.

Creador, con su fin concreto de formación artística del niño, sin transcender al espectáculo.

Pretender identificar uno con otro, o hacer de esta impresión-expresión un todo, a la larga puede ocasionar, de nuevo, una falta de rigor artístico y una vuelta al pseudo-teatro, que durante años se ha venido ofreciendo a los niños.

4. LOS DOS GRANDES BLOQUES IDEOLOGICOS DE HOY Y SU POSTURA ANTE EL TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

El Teatro para la infancia y la juventud, ofrece hoy en día, en su planteamiento básico, dos posiciones bastante marcadas que tienen su origen en la actitud ideológica de los grandes bloques mundiales.

Hacer un estudio comparado, aunque sea de forma resumida, nos llevará a establecer unos supuestos de fondo, en la organización y desarrollo del Teatro para menores.

I Rusia y Paises Socialistas

Los principios esenciales del teatro para niños en Rusia y Repúblicas Socialistas de Europa, que las caracterizan como grupo homogéneo, son:

1. *Fondo ideológico claro.*
2. *Exigencias artísticas máximas.*
3. *Dependencia total del Estado.*

1. *Fondo ideológico claro*

Los estados socialistas son plenamente conscientes de la importancia que el Teatro tiene en la formación del niño. Consideran y valoran el Teatro como Arte, pero tratan de hallar la fórmula de

plantear el sistema de vida socialista a través de la representación artística. La formación del futuro ciudadano en su sentido de la verdad, la justicia, el bien, la solidaridad y de forma especial el enaltecimiento de la vida socialista, son fines que persigue conscientemente el teatro para la infancia.

«Tratamos de que todas las obras, incluso la más divertida de las comedias, contengan una idea bien formulada y de alcance educativo, que responda a una tesis moral bien definida. Centenares de discusiones ardientes y agitadas han tenido lugar en las escuelas después de la puesta en escena de la obra de Serguei Mikhakov *La corbata roja*, que plantea el problema del honor y del deber de un pionero soviético» (15). Tenemos para los niños y la juventud obras consagradas a la vida de los grandes hombres de otro tiempo, sobre la juventud de Lenin, de las cuales la más popular es la obra de Nikhail Chatrov *En el nombre de la Revolución*, sobre la juventud de Puskin, sobre la infancia y la adolescencia de Gorki, sobre Galileo, sobre Giordano Bruno (16). Nuestros teatros se caracterizan por la asociación orgánica de arte y pedagogía. La tarea que nos incumbe es aprovecharnos del arte para ampliar el horizonte de la juventud que entra en la vida activa, para formar los mejores rasgos del carácter: el amor al trabajo, el amor a la Patria, la honradez, la amistad» (17).

Esta declaración de principios es frecuentemente citada por los responsables del teatro para niños en los países socialistas, el Arte por el Arte, el Teatro como pura diversión o evasión es totalmente rechazado.

«Atraer a la joven generación al espíritu de las ideas brillantes del más alto nivel, es uno de los problemas permanentes del Estado Rumano actual. Ni que decir tiene que el teatro no debe ser descuidado en los métodos generales usados por el Estado para educar a los ciudadanos de mañana en su desarrollo normal; las obras más notables de la dramaturgia nacional y universal sirven de base para la presentación de las obras imbuidas en el espíritu de nuestro tiempo, el espíritu de la confianza en el hombre, el progreso social y la fuerza de la razón» (18).

---

(15), Constantin Shakh-Azizov. Teatro soviético de niños.
(16), Idem.
(17), Idem.
(18) Margareta Barbutza. Informe en el Congreso de Londres, 1964.

El teatro checo, que había iniciado sus representaciones bajo la dirección de Mila Mellanova en 1935, conociendo ya las experiencias de los teatros soviéticos de niños, incorpora a raíz de la Segunda Guerra Mundial y el implantamiento del estado socialista, obras claramente ideológicas. Entre otras, la adaptación del libro del pedagogo soviético A. S. Makarenko *El poema pedagógico*, que reproduce en escena «como un cuadro embelesador del renacimiento de un hombre en las condiciones del socialismo o la adaptación de otro libro fundamental sobre la ética socialista soviética». *Cómo fue endurecido el acero*, de N. Ostrovski (19).

Este fondo ideológico claro, que persigue una formación socialista desde la infancia, no es sino consecuencia de la postura supervisora del Estado sobre los miembros de la Sociedad. Naturalmente no se presentan al niño y al joven puntos programáticos claros, pero se utilizan recursos indirectos—ridiculizar o enaltecer una situación según esté o no en contradicción con el sistema de vida imperante—que imprimen en el niño las bases de su futura actuación cívico-social.

Esta utilización de recursos indirectos es empleada, en ocasiones, buscando en la infancia la repulsa hacia actitudes que el estado socialista desea desterrar: el sentido religioso de la vida, por ejemplo. Prueba evidente de este sistema, es la representación ofrecida por el teatro Jiri Wolker de Praga, durante el Congreso Internacional celebrado en mayo de 1966 en la capital checa. La puesta en escena de una leyenda, en la que se ridiculizaba la figura de un Ermitaño, provocó las protestas de países como Holanda, Italia y España. Holanda afirmó que en su país, una obra dirigida a los niños que no respetase los sentimientos religiosos estaría totalmente prohibida.

2. *Exigencias artísticas máximas*

«Se debe representar para los niños exactamente igual que para adultos, solo que haciéndolo mejor». Stanislavsky.

Esta frase, de uno de los más importantes hombres de teatro de nuestro tiempo, creador de una escuela todavía vigente en los países de mayor tradición teatral del mundo, puede decirse que ha sido

(19) Odrich Krystofeb. El teatro para niños y jóvenes en Checoslavaquia.

adoptada como lema de los responsables del teatro para la infancia y la juventud en los estados socialistas.

La búsqueda de una gran calidad artística y la gran importancia que el teatro, en su doble aspecto de arte y medio de conformar y moldear la mentalidad de los menores, tiene en los países del Este, se pone de relieve en la estructura artístico-administrativo de los teatros para niños.

La Sección de Teatro Soviético de Niños, dentro de la Asociación Teatral de Rusia, es un centro de metodología en el que los especialistas estudian el trabajo de los teatros infantiles, les prestan su ayuda y atienden consultas. En esta Sección existe un Consejo de los Teatros de Niños, formado por directores de escena, actores y hombres de teatro.

Las compañías de estos teatros infantiles se componen de actores profesionales cuya especialidad es producir para los niños. Para alcanzar dicha especialización, se han creado centros dedicados a la formación específica de actores.

Todos los teatros infantiles cuentan con edificios propios, dotados de las dependencias necesarias para el mejor desarrollo de su labor. En muchos de ellos existen orquestas dependientes del mismo teatro, que colaboran en la mejor realización de las obras representadas.

Existen además, comités asesores formados por psicólogos, pedagogos y sociólogos que orientan en su labor artística a directores y actores.

Es frecuente también el contacto entre maestros y responsables del teatro para discutir y organizar las campañas que posteriormente se llevarán a cabo.

Esta estructura que es, a grandes rasgos, igual a la de los teatros para adultos, podemos hacerla extensiva a países como: Checoslovaquia, Polonia, Hungría, Rumania, La República Democrática Alemana y Bulgaria que han adoptado, en líneas generales, el mismo sistema de los teatros soviéticos para niños.

3. *Dependencia del Estado*

En los países socialistas todas las Empresas de Espectáculos pertenecen al Estado.

Como es evidente esta dependencia estatal ofrece una serie de ventajas que, al menos en el plano económico, sitúa a los Teatros Infantiles en una condición sumamente favorable para su desenvolvimiento.

El Estado es la empresa teatral, se hace cargo de todos los gastos y proporciona el clima de estabilidad económica, tan deseable en una empresa que en sí misma no es rentable. Esta protección oficial hace posible el que las representaciones sean diarias, el que puedan presentarse de 5 a 8 obras anuales y lo que es un caso único en el mundo del teatro para niños: el actor de teatro infantil percibe una remuneración superior a la del actor de teatro para adultos. Fenómeno ininverso al que se da, como norma general, en el teatro para niños de los países del bloque occidental.

Sin embargo, esta dependencia tiene también su parte negativa. El hecho de que el Estado subvencione, controle y vigile las creaciones artísticas, supone una continua actitud de censura ideológica que coarta la libertad artística. La programación de los teatros infantiles y juveniles depende, en última instancia, de las consignas ideológicas del propio Estado, a través de los Comités de Repertorio.

II. Paises Democratas-Liberales de Occidente

En una visión general de la estructura, del teatro infantil, en los llamados países occidentales, encontramos en principio una mayor dificultad para sintetizar. El teatro para niños ha ido surgiendo de forma un tanto anárquica y sin estructuras comunes. Es en la mayoría de los casos la obra individual que se defiende con pocos recursos y que ha de ir superando dificultades de todo tipo. Como caracteristicas más generalizadas podemos destacar.

1. *Ausencia de fondo ideológico.*
2. *Falta de apoyo por parte del Estado y de la sociedad.*
3. *Creciente interés por alcanzar niveles artísticos de calidad.*
4. *Carencia de coordinación en los esfuerzos en pro de un Teatro para la Infancia y la Juventud.*

1. *Ausencia de fondo ideológico*

El criterio que prevalece en los fines del teatro para niños es, en general, el de un cultivo estético y «culturalista». El teatro es un hecho de trascendencia artístico-cultural que los niños no pueden ignorar. Se espera y se desea del teatro un despertar de la sensibilidad hacia lo bello y lo bueno, pero no existe una concretización de esta belleza o de esta bondad. No se intenta sumergir al niño, a través de la magia del espectáculo teatral, en el fondo ideológico de la Sociedad a la que pertenece. (Acaso porque esta misma sociedad carezca de ideas e ideales para enseñar o defender, absorbida por la tecnología a la que se ha entregado en apasionada dádiva). Se acepta, sin grandes discrepancias el teatro de diversión, sin un trasfondo delimitado. En cierta forma, puede afirmarse que se pretende el cultivo de la personalidad individual, abandonando consciente o insconscientemente, el fomento de la personalidad «social». Aquí radica, sin duda, la principal diferencia con el bloque de países socialistas.

Veamos, por ejemplo, los objetivos que se marca el teatro de vacaciones, fundado en Canadá en 1953.

1. Demostrar que el teatro animado necesita la mayor actitud (movimiento) posible.
2. Proporcionar experiencia para los artistas profesionales jóvenes.
3. Crear un auditorio para teatro canadiense profesional.
4. Servir de estímulo para escritores y diseñadores teatrales.
5. Experimentar nuevas formas de expresión dramática (20).

El teatro de la juventud, fundado en Viena en 1932, declara como su objeto principal «familiarizar a la joven generación, de 6 a 21 años, con el teatro y con otros acontecimientos culturales de Viena».

En Francia, malogrado un intento de «teatro para todos» en el que Marie Lahy-Mollebecque se esforzaba por expresar problemas sociales, hacia los años 30, la tendencia que prevalece es la de comedias burlescas y poéticas, preconizada por León Chancerel y su «Teatro

(20) Myra Benson. Informe en el Congreso de Londres, 1964.

del Tío Sebastián». Entre las compañías actuales, el «Kaleidoscopio» aspira a ofrecer «representaciones cuya búsqueda estética esté ligada con la voluntad de presentar a los jóvenes espectadores recreo eficaz y educativo». Michel Demuynck, director del «Teatro de La Clairiére» ha establecido como su meta, «investigar la creación y difusión de representaciones en que las cualidades educativas, las técnicas y los valores artísticos, preparen y desarrollen la cultura dramática de la juventud» (21).

EE. UU. con sus compañías profesionales, dispersas en sus cincuenta estados, pretenderá «ofrecer gozo e influencia de buen teatro». Holanda «aficionar al ballet» por medio de la compañía Scapino. Italia, con su teatro para niños «Angelicum» «servir, mediante la enorme fuerza expresiva del medio teatral al público de los niños, en un ambiente sano y confortable, con programas inspirados en un criterio de esparcimiento, pero, ante todo con carácter formativo». Este carácter formativo, sin embargo, no queda explícitamente claro.

España, en este sentido, mantiene una postura de mayor preocupación por el fondo ideológico de su Teatro para Menores. «Los Títeres» compañía profesional que viene actuando desde 1959, se propone como uno de los fines: «El teatro para la juventud tiene que ser una escuela de iniciación ética y estética, el camino a través del cual llegue a los niños un mensaje de bondad, verdad, justicia, nobleza y libertad». Igualmente siente esta preocupación la compañía de aficionados del «Teatro Arlequín» de Murcia: «Creemos que el teatro infantil debe tener una gran dosis de inquietud capaz de llenar la ambiciosa capacidad de acción y de pensamiento de los jóvenes de hoy».

En resumen, salvadas las naturales distancias, el bloque occidental no se plantea el hecho de una utilización del espectáculo teatral, más alla de sus valores éticos y estéticos. Se pretende fomentar el amor al buen teatro, música, danza, completar su formación cultural, pero no se da el paso más allá: aprovechar, al igual que los países socialistas, este buen teatro con otros fines a los del arte y la cultura por sí mismos.

Ciertamente que el elevar el nivel cultural de un país, fomentando unos valores éticos y estéticos es, sin duda, un medio de mejorar al individuo y a la larga a la comunidad. Sin embargo, el refinamiento de gustas y la sensibilidad hacia lo bello puede, es evidente,

(21) Michel Demynk. Informe de Francia en el Congreso de Londres.

darnos un conjunto de individuos, aisladamente mejorados, pero si además y en la medida de lo posible se va formando también una conciencia de su función social, tendremos que reconocer que el valor formativo del teatro, queda más logrado.

2. Falta de apoyo por parte del Estado y de la Sociedad.

El hecho de que los teatros para la infancia en los países de occidente hayan surgido de forma casi general, en intentos y empresas individuales, es revelador de este falta de apoyo de la sociedad y del propio Estado.

Las subvenciones estatales son raras en las naciones demócratas, liberales. La iniciativa privada ha de hacerse cargo de los riesgos de una empresa reconocida no rentable económicamente.

Austria, Canadá, Francia, Noruega, Japón, Gran Bretaña, Italia y EE. UU. entre otros, no reciben ayuda oficial para sus compañías profesionales, si bien en algunos casos están apoyados por juntas municipales, asociaciones de tipo cultural, padres de familia... fórmula que se encuentra muy extendida en EE. UU. y Gran Bretaña, países, por otra parte, con una organización muy dinámica de sus círculos sociales de convivencia.

Exceptuando esos casos de cooperación voluntaria de las comunidades locales o familiares, no existe una política de protección al teatro para menores, como sería de desear.

Rose Marie Moudoues, secretaria de la ASSITEJ y del Centro Nacional de Francia, resume con claridad, lo que es uno de los problemas más acuciantes del teatro para la infancia en el país galo, y que puede hacerse extensivo a la mayor parte del bloque occidental. «La situación del teatro infantil en Francia continua siendo precaria porque el Estado, que subvenciona el teatro para adultos y las representaciones de obras clásicas para colegios y universidades, no lo incluye en su política general concerniente a representaciones y no le concede ayuda en el presupuesto. La única crisis que existe es la financiación porque las representaciones para niños cuestan tanto como las de adultos y su explotación no produce el beneficio de condiciones normales dada la imposibilidad de representar a diario y la necesidad de mantener un precio muy bajo en las localidades para hacerlas asequibles a «todos».

3. *Preocupación por alcanzar altos niveles artísticos.*

También en el bloque occidental, existe una preocupación grande por mejorar el nivel artístico de los espectáculos infantiles. La tendencia a la profesionalidad, en busca siempre de una mayor calidad artística y técnica, es característica general en el teatro para la infancia de Occidente.

Sin embargo, esta preocupación e interés, tropieza en su realización con el grave inconveniente de la falta de recursos económicos. Los buenos profesionales exigen una remuneración que en muchas ocasiones las compañías no pueden abonar. Quizá ésta sea la principal razón de la abundancia de compañías de aficionados, de adultos o de niños, que representan para la infancia en los países de Occidente. Hecho, como hemos visto, inexistente en el bloque socialista.

4. *Falta de coordinación en los esfuerzos en pro del Teatro para la Infancia.*

Ha sido, hasta la creación de la ASSITEJ y la formación de los Centros Nacionales, otra de las características propias del teatro para niños en la zona occidental.

Al no existir organismos que centralizasen y controlasen la acción de las distintas compañías que actuaban en un mismo país, el desarrollo del teatro infantil ha estado marcado por un penoso aislamiento, tanto interior como exterior. Las experiencias ajenas no se conocían, los esfuerzos de personas entregadas a un mismo ideal se ignoraban. Las compañías carecían, en muchos casos, de relación entre sí, lo que originaba pérdida de energías y de hallazgos, ya realizados en intentos precedentes.

En 1964, todavía no existe en EE. UU. una organización que coordine los trabajos de las numerosas compañías dedicadas al teatro para niños en los cincuenta Estados de la Federación. Con la constitución de la ASSITEJ, este problema tiende a desaparecer, por la condición previa de constituir los Centros Nacionales para obtener la calidad de miembro de derècho de la organización internacional.

5. PROBLEMAS QUE TIENE PLANTEADOS EL TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD.

1. *Delimitación de niveles cronológicos para el teatro infantil y teatro juvenil.*
2. *Repertorio.*
3. *Financiamiento.*

1. Delimitacion de niveles cronológicos para el Teatro Infantil y Teatro Juvenil

Es uno de los problemas más complejos y difíciles de resolver. Cada niño es un mundo aparte y es casi imposible establecer una norma general del paso infancia-adolescencia. Sin embargo y tratando de acercarse de forma aproximada a la edad media de transición, se acepta normalmente como teatro infantil el dirigido a menores de 12-13 años.

Dentro de esta delimitación general, caben, y de hecho algunos países lo tienen en cuenta, subdivisiones, con miras a una programación adecuada a los distintos niveles.

Esta programación tan especializada—hay países que establecen hasta 4 niveles—solo pueden realizarla las organizaciones que cuentan con fuerte apoyo económico estatal, ya que mantener espectáculos con tantas delimitaciones, solo puede realizarse con grandes recursos económicos.

Vemos, por ejemplo, que son precisamente los países socialistas, que tienen resuelto el problema económico, los que ofrecen una serie más completa de niveles cronológicos.

Rumania ha establecido 4 niveles: hasta 8 años, 8 - 12, 12 - 15, 15 - 18. Los dos primeros incluidos en el teatro infantil, constituyendo el juvenil a partir de los 12 años.

Rusia distingue, 7 - 12, 12 - 14, 14 - 17.

Checoslovaquia, 8 - 10, 10 - 14, 14 - 18.

República Democrática Alemana, 6 - 8, 9 - 13 y 14 - 18.

En los países occidentales, *Francia* acepta el teatro infantil, sin subdivisiones, hasta los 12 años, al igual que *Suecia. EE. UU.* admite dos divisiones: 4 - 8 y 8 - 14. También en Gran Bretaña, existen dos divisiones para el teatro infantil: pequeños y mayores, sin especificar claramente hasta qué edad comprenden uno y otro.

Actualmente, y partiendo de la dificultad que supone una excesiva fragmentación en niveles, no sólo por motivos económicos, sino por las mismas dificultades que plantea un repertorio tan específico, existe una tendencia que apunta hacia la consecución de espectáculos variados con valores aprovechables por niños de distintas edades. España sustenta este criterio al igual que disiente de la opinión de aquellos, que aceptan al niño de 4, 5 o 6 años en las salas comerciales de teatro para la infancia. Establecer una edad mínima de asistencia, de acuerdo con las necesidades fisiológicas y psíquicas del menor, sería un paso en el camino de la sistematización de este problema.

2. Repertorio

El Repertorio que tradicionalmente viene presentando el teatro para la infancia está basado en los cuentos clásicos universales, representándose tanto en los Países del Este como en los de Occidente. *Caperucita, Pinocho, el Gato con botas,* los cuentos de *Andersen* o los hermanos *Grimm,* constituyen un repertorio universal, que cada país completa con leyendas y cuentos de tradición nacional o local. Naturalmente este repertorio es el dedicado de forma especial a los niveles de edad más inferior, en los países con teatros especializados cronológicamente y en la alternancia con obras, también universales, de aventuras *Tom Sawyer, Isla del Tesoro, Cabaña del Tío Tom, Robin Hood, Julio Verne...* Estas obras de acción y aventura suelen programarse en los teatros especializados para el nivel de 8 - 12, aproximadamente.

A partir de los 12 - 13 años surgen las auténticas dificultades, marcadas de manera especial en los países occidentales, que no han abordado la tarea de creación de obras juveniles. El repertorio se suele ceñir, casi de forma exclusiva, a los clásicos—Shakespeare, Dickens, Schiller, Molière, Lope o Calderón, Valle-Inclán y Saint

Exupéry en España—si bien, en algunos se ha intentado la incorporación de autores contemporáneos, Wilder, Brecht, u otras obras de condiciones de manifiesto interés para el público juvenil, *El Diario de Ana Frank* por ejemplo.

Rusia y los países socialistas, que han conseguido comprometer escritores y autores dramáticos en la tarea, además del repertorio clásico universal, han incorporado a sus repertorios juveniles obras de ciencia-ficción, y piezas sobre problemática de la juventud, con lo que el panorama aparece más completo y el problema de Repertorio no ofrece caracteres agudos, caracteres que los representantes occidentales califican de graves y tratan de resolver, con la creación de un comité de traducciones y repertorios en la ASSITEJ.

3. Financiamiento

El teatro para la infancia y la juventud, puede afirmarse rotundamente, no es comercial. Al menos en las actuales circunstancias.

De esta no rentabilidad se deriva una falta de interés en el inversor de capital por parte de la iniciativa privada. Se hace por tanto casi necesario el que el Estado o las asociaciones de tipo cultural asuman el papel de Empresas o al menos de protectores por medio de subvenciones que hagan posible un teatro de calidad para menores.

6. LA ASSITEJ. CREACION, ESTATUTOS. ACTUACION

L'Association Internationale du Theatre pour L'Enfance et la Jeunesse (ASSITEJ) surge como una necesidad, que se experimenta entre los responsables del teatro para menores, de acercamiento, intercambio de experiencias, planteamiento de problemas comunes y esfuerzos encaminados siempre a un mismo objetivo: la creación y propagación de un teatro para la infancia y la juventud con una gran calidad artística.

Creacion

Los primeros intentos de crear una Asociación de caracter internacional, que aunara criterios y proporcionara ayuda y experiencia,

a los países sin tradición teatral infantil, se llevan a cabo en el Congreso Internacional y Festival de Teatro para niños, celebrado en Londres en mayo de 1964.

Para el estudio y redacción de los Estatutos en que se basará la acción futura de este organismo internacional, se constituye un comité, en el que participan las once naciones que habían asistido a las Conferencias anteriormente celebradas en París y Bruselas: Canadá, EE. UU., Francia, Alemania Federal, República Democrática Alemana, Gran Bretaña, Holanda, Italia (Vaticano), Rumania, URSS Bélgica y Checoslovaquia.

Un año después, junio de 1965, los Estatutos de la ASSITEJ, son aprobados en el Congreso celebrado en París, con la participación de 25 países.

ESTATUTOS

El artículo I, establece las bases de la ASSITEJ. «Se funda en junio de 1965 una asociación que se denomina «Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud» que se propone reunir en las diferentes categorías de miembros, las asociaciones, los organismos y las personas que dedican toda o parte de su actividad al Teatro para la Infancia y la Juventud.

La ASSITEJ. Se constituye al margen de toda preocupación de orden político, confesional y racial.

Las lenguas oficiales en sus reuniones y Asambleas serán: francés, inglés y ruso. Con motivo de Conferencias Internacionales se añadirá la lengua del país donde se celebre la conferencia.

La sede social de la misma se establece en París.

Los fines de la ASSITEJ se establecen en el *Artículo II*.

1. Promover los contactos e intercambios de experiencias.
2. Facilitar viajes de estudio, individuales o colectivos, así como viajes de Compañías al Extranjero.
3. Presentar y apoyar ante las autoridades nacionales e internacionales competentes, las proposiciones para el progreso de estos trabajos.
4. Promover la formación, en los países donde no existen, de

asociaciones nacionales que agrupen todos los organismos o individuos interesados en el teatro para la infancia y la juventud.

El Artículo IV establece que «los miembros de ASSITEJ son los Centros Nacionales».

Para ser miembro de derecho de la ASSITEJ el Centro Nacional debe contar, al menos, con un miembro profesional (Compañía de aficionados igualmente adultos). De no reunir esta condición el Centro gozará de la categoría de miembro correspondiente.

Los órganos de actuación de la ASSITEJ (Artículo VIII) son:

1. Asamblea General, que ha de reunirse al menos una vez cada dos años, con la representación de todos los Centros Nacionales.
2. Comité Ejecutivo, que ha de reunirse al menos una vez al año, constituido por un máximo de 15 miembros, elegidos en la Asamblea General.
3. Secretaría del Comité Ejecutivo, que es el organismo ejecutivo de los programas de la Asociación. (22)

ACTUACIÓN

En la Asamblea celebrada en Praga en mayo de 1966, la Secretaria General de la Asociación, Rose Marie Moudoues, presentó un resumen de las actividades llevadas a cabo por la ASSITEJ en su primer año de actuación.

1. Constitución legal.
2. Admisión de miembros.
3. Relaciones con la U.N.E.S.C.O. y el I.T.I.
4. Traducciones.
5. Publicaciones.
6. Reuniones Internacionales.

(22) Los Estatutos completos de la Assitej han sido publicados en la Revista «Theatre, Enfance et Jeunesse F, 1966 p.p. 46-51».

1. *Constitución legal.*—La documentación necesaria para la constitución legal de la ASSITEJ, fue depositada en el Ministerio del Interior Francés, a finales de 1965.

2. *Admisión de miembros.*—Desde el Congreso de París se han recibido las solicitudes de admisión como miembros de derecho de los países siguientes: Francia, Israel, Holanda, Checoslovaquia, República Democrática Alemana, España, EE. UU., Gran Bretaña, Brasil, URSS, Yugoslavia, República Federal Alemana, Rumania, Dinamarca e Italia, que han establecido oficialmente sus Centros Nacionales.

3. *Relaciones con la UNESCO y el I. T. I.*—La Secretaría General de la ASSITEJ ha establecido contacto con la UNESCO, en sus departamentos de juventud y cultura. La UNESCO ha ofrecido su ayuda moral y económica, para el desarrollo de los Centros Nacionales en aquellos países donde el Teatro para la Infancia y la Juventud sea inexistente o insuficiente.

La ASSITEJ deberá presentar un programa de actividades y ponerse en contacto con el I. T. I. (Instituto Internacional de Teatro) ya que la ayuda que podría obtener lo sería a través del citado organismo que coordina las actividades todas relacionadas con el teatro.

Estos primeros contactos con el I. T. I. se han llevado a cabo igualmente por la Secretaría General de la ASSITEJ.

4. *Traducciones.*—Una comisión, bajo la presidencia de Michel Pugh (Gran Bretaña) ha realizado un trabajo de bibliografía sobre obras de teatro para menores. Esta misma comisión ha enviado, a la UNESCO, una solicitud pidiendo se analice y regule la protección de derechos de autor en los países queno tienen medios económicos para abonarlos.

5. *Publicaciones.*—El Centro Nacional Francés se ha comprometido a la publicación de las Actas del Congreso de París (1963).

De acuerdo con las decisiones tomadas en ese mismo Congreso, la Revista *Theatre, Enfance et Jeunesse* va a contituir desde el próximo número el órgano oficial de la ASSITEJ, por lo que además de su impresión francesa, contará con resúmenes en inglés y ruso.

6. *Reuniones Internacionales.*—El Comité Ejecutivo de la ASSITEJ se reunió en Berlín del 19-26 de febrero de 1966, por primera vez desde su constitución y aprovechando la celebración del Festival Internacional de los Teatros para la Infancia y la Juventud en la capital de la Alemania del Este.

Al mismo tiempo tiene lugar un Coloquio Internacional sobre temas relacionados con el teatro para niños y jóvenes, con la participación de especialistas de los países miembros de la ASSITEJ.

En mayo de 1966 se celebra la primera Asamblea General de la ASSITEJ, en Praga, con la asistencia de 28 países entre los que se encuentra una Delegación Española.

NOTA.—Véanse anexos 1 y 2.