TEATRO INFANTIL Y JUVENIL EN SUECIA
Una visión Contemporánea

Kent Hägglund

INTRODUCCION

En el invierno de 1984-85, hubo tres suecos que visitaron California. Uno de ellos era un director llamado Finn Poulsen. Los otros dos eran el compositor Gunnar Edander, que trabaja mucho para el teatro, y el diseñador Tommy Glans. Trabajaron durante 4 semanas con el California Young People's Theater, uno de los grupos más conocidos y ambiciosos de los EE.UU. La obra que montaron fuer "Bortbytingen" (The Changeling) (El Tonto Inconstante), basada en un cuento de hadas creado por Selma Lagerlöf, la que fue famosísima novelista sueca, ganadora del Premio Nobel de Literatura en 1909. Los suecos hicieron muchas cosas que sorprendieron a sus colegas americanos. ¡Qué recursos! ¡Qué períodos de ensayos tan largos! ¡Cuanta fantástica y gratificante atención por parte de los medios de comunicación de masas! Este tipo de reacción suele ser lo corriente. Cuando se trata de teatro infantil, lo que hacen los suecos es la envidia y la admiración de muchos entusiastas de otros países.

Sin embargo, no siempre fue así. Hasta mediados de los años 60, el teatro infantil fue la Cenicienta de la vida teatral sueca. En aquellos tiempos, los teatros más importantes presentaban, cada año, un solo gran espectáculo de tipo familiar, en época de Navidad, y lo hacían para atraerse un público en temporada baja cuando el repertorio normal flaqueaba. En cuanto a las obras, se trataba, por regla general, de cuentos infantiles, cuyo contenido se consideraba como anodino, y cuya elaborada escenografía con todos los trucos técnicos en el repertorio era lo que más contaba. Como los actores sabían que, al interpretar para niños, en nada podrían lograr una superación, se lo tomaban con mucha tranquilidad.

No es que no hubiera excepciones. Ya en 1934, SVENSKA RIKSTEATERN (Compañía Ambulante Nacional) se había propuesto y había sido creada para una actividad dramática de alto nivel que pudiera conocerse en todo el país. E incluso durante su primer año de actividad, ya se hicieron intentos de realizar montajes para la juventud. Desgraciadamente estos fallaron, por falta de interés por parte de los colegios. Cuando esta experiencia se repitió en los años cuarenta, los resultados fueron mucho mejores. Y no fue hasta los años cincuenta, cuando el teatro infantil pasó a ser en una faceta firmemente establecida, y en continuo y regular desarrollo, del repertorio del National Touring Theatre.

Pero Estocolmo siempre fue una ciudad privilegiada. A finales de los años 20 ya se había formado una asociación con el fin de ofrecer representaciones teatrales realizadas por adultos para los escolares de la capital. En 1947, se fundó el "Skolbarnsteatern" (El Teatro de los Escolares). Era esta una asociación que proporcionaba empleo estable a actores y productores, montando y presentando sus propias producciones, fuera del horario escolar, en todos los colegios de Estocolmo. Un fuerte apoyo por parte del consejo municipal de la ciudad permitía que esto pudiera realizarse gratuitamente. Se montaban muchas obras clásicas; pero también se hacían intentos con obras nuevas.

A principios de los años 50, también un jóven llamado Michael Meschke, marionetista, fabricante de marionetas y director, montó varias producciones para el Teatro de los Escolares, empleando para ello sus marionetas, famosas en el mundo entero. En 1958 Meschke recibió un teatro estable propio, dentro de un cine que se encontraba en desuso, sus actividades quedando económicamente garantizadas por la ciudad. Una de las condiciones para poder contar con un continuo apoyo, por parte del municipio, para este nuevo teatro, que luego paso a llamarse "Marionetteatern" (El Teatro de Marionetas), era la de presentar, con regularidad, un teatro infantil de alto nivel. No solo fue Meschke el primero en introducir en Suecia un teatro de marionetas serio e importante; también fue él el que no distinguió entre adultos y jóvenes a la hora de poner ambición en sus montajes.

Estos son algunos de los importantes avances que se hicieron en los años 40 y 50. Niños y jóvenes ya disponían de mejores oportunidades para poder presenciar obras de teatro, de una indudable integridad artística, especialmente escritas y producidas para ellos. Aún así —sin contar las giras que, por todo el país, realizaba el Teatro Ambulante— todas estas innovaciones se concentraban sobre todo en Estocolmo. Tampoco, excluyendo a Meschke que había introducido una forma de teatro, nueva para los suecos puede decirse que las producciones mismas tuvieran nada de nuevo, ni en su forma, ni en su contenido. El repertorio seguía formado por cuentos de hadas, simples historias de aventuras, y clásicos seleccionados. Si existía alguna idea fundamental detrás de todos estos desarrollos, era sólo una naciente percepción de que también los niños tenían derecho a disfrutar de auténtica cultura. Al público juvenil se le consideraba como a una masa a la que había que divertir, entretener y también informar.

Por lo demás, sólo podemos añadir que el teatro sueco de los años 50 y principios de los 60 era, generalmente, convencional, visto sobre todo dentro de un contexto internacional. Tuvimos algunos grandes directores, como Alf Sjöberg o como Ignmar Bergman. Y algunas de las producciones que estos hicieron, dentro del marco de las instituciones teatrales más importantes, fueron unos experimenttos de lo más interesantes y gratificantes. Pocas fueron las otras excepciones, y estas salieron de los teatros estudiantiles. Importaba más la tradición que la originalidad.

APERTURA DE UNA BRECHA HACIA ADELANTE

Una Tierra Fértil

Sin embargo, a mediados de los 60, las cosas empezaron a moverse, y esto ocurrió a muchos niveles. En 1964, abrió sus puertas en Estocolmo el teatro vanguardista "Pistolteatern" (Teatro de la Pistola). Aquí, como en otros campos, había una experimentación con nuevas formas, mezclando actividad dramática con otras artes. Eran muchas veces pintores, escultores, músicos y poetas los que aportaban la fuerza motríz que se encontraba detrás de estos experimentos. Algunos de los que nos visitaban, procedentes del extranjero, nos proporcionaban un gran estímulo. En 1965 Estocolmo recibió la visita del Living Theater y, un año más tarde, otro grupo neoyorkino **La Mama**. Fue también en 1965, cuando Jerzy Grotowski vino a nuestro país desde Polonia. Luego lo hizo varias veces más y los suecos le devolvieron estas visitas, atravesando el Báltico para seguir aprendiendo de este maestro polaco.

Fue también por aquel entonces cuando empezó a cambiar el contenido de las obras. Las del Teatro de la Pistola reflejaban los problemas y acontecimientos que se estaban debatiendo en la política sueca y en el mundo en general; y el interés por una actividad dramática social y políticamente comprometida empezó a extenderse a los teatros institucionales. Berthold Brecht y Peter Weiss aparecieron entre los nuevos nombres que figuraban en el repertorio.

Tanto en los nuevos teatros de vanguardia como en los ya establecidos, se empezaron a criticar los métodos y condiciones de trabajo tradicionales. Los actores exigían, y obtenían, el tener más influencia sobre su propio trabajo. Y su sindicato, SVENSKA TEATERFORBUNDET (La Asociación de los Derechos de los Actores Suecos) se estableció como importante factor de poder dentro de la política cultural.

En 1963, hubo una verdadera revolución en lo que representaba la preparación de los actores. Hasta entonces los actores cursaban sus estudios en escuelas de teatro, unidas a los cuatro mayores teatros del país. Toda efectividad tendía hacia el conservadurismo —a los jóvenes se les entrenaba, para preservar, más que para crear. Pero ahora, en vez de las ya mencionadas, se crearon tres nuevas escuelas de teatro Estatales, en Malmö, Gothenburg y Estocolmo, que aportaron un tipo de educación escénica mucho más matizado y creativo, contando con alumnos más estrechamente relacionados con las universidades y su cuerpo estudiantil. No es que este lazo no existiera ya antes. Todo lo contrario, había muchos actores cuyos primeros pasos se habían realizado en el marco de los grupo de teatro estudiantiles.

Uno de los objetivos de la larga vida política del Gobierno Social Demócrata había sido la difusión del teatro —y de las otras artes— hacia sectores más amplios de la población. Sin embargo, en 1964-65, un exhaustivo análisis del público teatral había revelado que, a pesar de todos estos esfuerzos, sólo las clases alta y media habían sido alcanzadas.

Uno de los importantes factores que contribuyó a invertir la marcha de esta tendencia fue la aparición de un grupo de jóvenes críticos, fuerte y bastante homogéneo. Además de poner firmemente las cosas en claro en varios periódicos, crearon también un periódico propio —"Diálogo". Hacían todo lo que podían para promocionar una renovación del arte teatral, dando apoyo, al mismo tiempo, a todo tipo de experimentos.

Existían, además, en la sociedad de aquellos tiempos muchos otros factores favorables. Los años sesenta se concentraron mucho sobre el niño y su situación. ¿Cómo, en realidad, había que criar y educar a los niños? Había amplios debates sobre este tema. En los colegios se empezó a investigar, a muchos niveles, y desde muchos puntos de vista, cubriendo con ello tanto el ámbito de jardín de infancia como el de la primera y segunda enseñanza. A continuación, aparecieron muchas e importantes reformas. Dondequiera que se discutían estos asuntos, la gente destacaba la potencial importancia de la cultura para un mejor y más completo desarrollo del niño. Una de las medidas que, en 1969, adoptó el Parlamento para el programa de enseñanza de la escuela elemental fue el estipular que era derecho propio de cada niño el poder tener la posibilidad de ver buen teatro.

En 1967, apareció el libro, de Gunilla Ambjörnsson, "Skräpkultur för barnen" (Cultura de Pacotilla para Niños), cuyas páginas analizaban, una detrás de otra, con todo detalle, objetividad, y falta de piedad, las distintas esferas culturales; y la conclusión de todo ello era que, de forma global, lo que a los niños se les estaba ofreciendo, era pura chatarra. La autora también presentaba una serie de propuestas para acometer una reforma. Su libro atrajo considerable atención, y sus propuestas proporcionaron un gran estímulo. A finales de los sesenta, la economía del país seguía floreciendo. Tanto el Estado como los Municipios tenían todo el dinero del mundo para gastar en cultura, y había un consenso bastante generalizado, en el sentido de que había que gastárselo muy especialmente y generosamente en los niños.

Otro cambio de crucial importancia fue el hecho de que, a mediados de los años 60, la política sueca había cambiado de rumbo. Desde hace muchísimo tiempo, la mayoría de la gente sólo recuerda haber tenido un Gobierno Social-Demócrata. El país había escapado a la Segunda Guerra Mundial, lo que permitió un gran desarrollo de la industria. Los conflictos en el campo de la industria eran raros, y más raras aún las disputas políticas. Como era bien sabido de todos, Suecia era el país donde todos estaban de acuerdo entre sí y donde el progreso se iba realizando de forma tranquila. Pero ahora empezaban a surgir grietas sobre esta superficie lisa.

De forma progresiva, los suecos iban tomando consciencia de los grandes problemas mundiales —sobre todo de los enormes contrastes que existían entre los ricos países industrializados y la pobreza de los países del Tercer Mundo. Entre esta realización y el ver la conexión entre la pobreza "de ellos" y la riqueza "propia", sólo había un paso. Este era el Primer Punto. El Segundo Punto se refería a que no era, el sueco que andaba por las calles, como tal, el

que estaba explotando a los llamados países en vías de desarrollo, e impidiendo su desarrollo, sino que eran los grandes intereses industriales los que lo hacían. Y en cuanto los focos se volvieron hacia ellos, la gente empezó a darse cuenta de las injusticias sociales dentro de la escena nacional, y que estas eran infinitamente más grandes de lo que hasta ahora se había dicho y discutido. Pocos años hicieron falta para que, mayormente al margen del marco de actuación de los partidos políticos establecidos, Suecia adquiriera una oposición de izquierdas fuerte y completamente nueva. Esta Nueva Izquierda rebosaba optimismo de cara al futuro, como ocurría además con la mayoría de los suecos. El mundo parecía avanzar en la dirección adecuada y, si aún existían cosas que estaban mal, estas podían enmendarse.

Este era el contexto general en el que muchos actores y directores que simpatizaban con la izquierda (y a finales de los sesenta esto significaba la mayoría de la gente joven que trabajaba en el teatro) vieron la importancia del teatro infantil. Sólo interpretando para niños y jóvenes, en los colegios, podría el teatro romper su aislamiento y salir al encuentro de un sector más amplio de la población. Era, después de todo, los niños los que crearían la Suecia del futuro! Así que se convirtieron en público natural para cualquiera que deseara cambiar el mundo!

El Nuevo Teatro Infantil

Como se fue rompiendo hacia adelante en muchos e importantes sectores al mismo tiempo, resulta difícil especificar con exactitud qué es lo que vino después de qué, y quienes fueron los que influenciaron a quiénes.

En 1966, el National Touring Theatre creó un departamento especial de teatro escolar. Contando con un director artístico propio, su repertorio ganó en actualidad, precisión y audacia. También aquí empezaron a escribirse nuevas obras de teatro infantil.

Un año antes, un pequeño grupo integrado en el Teatro Estudiantil de Estocolmo fundó una nueva compañía, llamada Narren (El Chirigotero). Al principio, parecía que iba a ser un teatro experimental, con acento puesto en la actividad dramática más reciente de los teatros sueco y americano. Pero en aquel mismo año, NARREN cambió de rumbo, convirtiéndose en un enorme colectivo, con gente desperdigada que entraba y salía, y en el que podía ocurrir cualquier cosa en cualquier momento. Fuertemente influenciada por La Mama, NARREN desarrolló su propia forma de teatro físico. Desarrolló también un método de entrenamiento colectivo, empleando talleres de teatro, dentro de su propio marco y también con otros. Se insistía cada vez más en el contenido político. No es que NARREN —llegó a sobrevivir hasta el año 1981— presentara mucho teatro infantil. Pero tuvo su importancia como pionero. Muchos individuos que se pasaron luego a otros grupos, habían trabajado allí durante una temporada. Muchos más aún se vieron inspirados por sus ideales y por sus producciones.

A finales del año 1967, algunos de los miembros del grupo NARREN, se separaron de este, formando "Fickteatern" (El Teatro de Bolsillo). La ambición de este grupo pequeño y divinamente conjuntado era encontrar un público en el entorno suyo diario. Sumamente productivo, FICKTEATERN insistió mucho en el teatro infantil, montando por lo menos 6 producciones infantiles especiales durante sus dos primeros años de actividad.

Sus decorados eran escasos o nulos. Ni siquiera resultaba necesario que en las clases o gimnasios —en sitios así es donde mayormente FICKTEATERN acudía a trabajar— se apagaran las luces. Un texto, algunos actores, un público y algunos objetos y elementos escénicos escogidos, era todo lo que hacía falta. Se daba mucha importancia a la elección y a la creación de la música.

FICKTEATERN trabajó intensamente, puliendo sus medios de expresión hasta lo máximo. Pronto se fueron desarrollando métodos para que, en las fases iniciales de los ensayos, quedaran incluidos grupos infantiles. De esta forma muchas de las producciones fueron desarrollándose en íntima colaboración con el público infantil al que iban dirigidas. Tanto en los ensayos como en las representaciones mismas, había mucha improvisación. Sin embargo, el elemento de improvisación que existía en sus producciones, no impidió que FICKTEATERN colaborara con una serie de famosos autores. Cuando el grupo se disolvió en 1971, tanto sus métodos de trabajo como el sorprendentemente alto nivel artístico que había alcanzado, fueron aportaciones de una gran importancia para el futuro desarrollo del teatro infantil en nuestro país.

Más o menos al mismo tiempo que la creación de FICKTEATERN, había muchas otras cosas que estaban ocurriendo en este campo. En 1967, se fundó NORRBOTTENSTEATERN (El Teatro Regional de Norrbotten), como parte de un esfuerzo para difundir una amplia gama de productos culturales a través de todo el país. Este nuevo teatro, ubicado en la parte más septentrional de Suecia (250.000 hab.), fue conjuntamente financiado por el Estado, el consejo regional y el consejo municipal. Georg Fant fue su primer director. Había sido, anteriormente, director de la Escuela de Teatro de Mälmo, y esta compañía la formó con algunos de sus antiguos alumnos. Decidió nada más empezar, que el 35% de sus recursos teatrales se destinarían a producciones para la infancia y la juventud.

También el National Touring Theatre creó algunas compañías regionales —en Västeras (1968), en Skelleftea (1969), en la provincia nórdica de Västerbotten, y en Växjö (1970). En todos estos lugares el teatro infantil ocupaba un lugar importante dentro del repertorio. Así que también se hallaba en los repertorios de los grupos independientes que habían surgido para rivalizar con NARREN y FICKTEATERN. Estos grupos no se encontraban ligados a institución alguna, no contando tampoco con subvención regular alguna, ni por parte del Estado ni de los Municipios. En 1969, formaron un organismo de distribución común, TEATERCENTRUM (El Centro Teatral). En los Teatros

Municipales de Gothenburg y Norrköping se formaron departamentos especiales de teatro infantil.

Estos nuevos grupos de teatro infantil tenían muchas más cosas en común. Muchos de ellos, sus públicos los buscaban en lugares como clases escolares, centros de ocio o gimnasios. Las obras infantiles de corte antiguo no les servían, ni por su forma ni por su contenido. Aunque sus fines eran más o menos siempre explicitamente socialistas, esta plataforma común dejaba lugar a una infinita variedad. Y así, de repente, el teatro infantil, se había convertido en la rama más original y creativa del teatro sueco.

En Suecia, a finales de los 60, una obra infantil podía ser casi cualquier cosa —desde altercados infantiles en los campos de recreo hasta la situación en Vietnam— desde la polución del campo hasta la situación en los países en vías de desarrollo. Había sólo dos temas prohibidos: los cuentos de hadas —atufaban demasiado a aquel engaño presentado a los niños durante tanto tiempo como cultura infantil— y cualquier cosa que pudiera oler a psicología profunda. Como el cuento de hadas, esto por definición se consideraba como demasiado vuelto hacia el interior, demasiado burgués.

Las nuevas representaciones podían adoptar una infinidad de formas diversas —en general, podría decirse, que era unos experimentos de lo más excitantes. Siguiendo los pasos de FICKTEATERN, había muchos grupos que integraban a los niños en su trabajo durante los ensayos. Este nuevo tipo de teatro se desarrollaba en íntima colaboración con su público. Los grupos fueron descubriendo, uno detrás de otro, que a los niños se les podían presentar los temas más problemáticos; que no existía ninguna línea separatoria entre lo divertido y lo serio; que un público infantil no encontraba dificultad alguna en conectar y seguir los experimentos formales más avanzados. Fueron los mismos niños los que empujaron a estos grupos a unas aventuras escénicas cada vez más audaces.

La impresión global que a uno le queda, cuando mira uno hacia atrás, hacia lo que ocurría a finales de los 60, es de una espléndida, vivaz y original creatividad. Pero no hay pionero que no haya tropezado alguna vez, y en el éxtasis de esta novedad, hubo muchos individuos, sin talento ni ambición seria, que se lanzaron dentro del teatro infantil. No fueron pocas las producciones que eran simples intentos de verter un vino viejo en botellas nuevas. Y también hubo algunos grupos, que, en su deseo de descubrir lo "democrático" que uno podía seguir siendo, permaneciendo creativo al mismo tiempo, acababan metiéndose en un verdadero laberinto y haciéndose un verdadero lio. Prevalecía la vaga noción ideológica de que nada estaba más allá de las facultades de nadie. Esta actitud, sin duda positiva y estimulante, aunque funcionaba, hasta un cierto punto, muchas veces era llevada hasta lo absurdo.

Tampoco puede decirse que este tipo de actividad dramática para niños, no se encontrara nunca con resistencia alguna. Desde sus inicios mismos, tuvo que luchar para sobrevivir, ante una amplia ola de protestas por la presentación de

obras de corte "social" con problemas demasiado tópicos. Y la tendencia hacia una cada vez más obvia politización se encontraba con una creciente oposición. Políticos locales, profesores, directores de colegios presentaban, con frecuencia, protestas más o menos organizadas, no sólo contra aquello que veían como "propaganda comunista" sino, con la misma frecuencia contra el lenguaje vulgar y dichararecho de las obras y contra un desafío demasiado audaz de las normas y valores establecidos. En las ciudades de Västeras y Norrköping la resistencia alcanzó tal punto que logró que los grupos de teatro infantil se disolvieran.

Acontecimientos Posteriores

En 1974, el Parlamento pasó una ley que venía a definir la futura política cultural que se iba a seguir. Uno de sus ambiciosísimos objetivos fue el de renovar y descentralizar la cultura sueca, esparciendo sus frutos sobre sectores cada vez más amplios de la población. Era necesario defender la libertad de expresión, contrarrestar los efectos negativos del comercialismo o consumismo, estimular una nueva creatividad, etc. Al mismo tiempo se creó el STATENS KULTURRAD (Consejo Nacional para Asuntos Culturales), como organismo de máxima responsabilidad general para la puesta en marcha de esta política. Así que, con todo ello, las perspectivas de un futuro desarrollo del teatro infantil parecían brillantes.

Los años setenta vieron como el trabajo empezado en los 60 iba avanzando. Iba en aumento la formación de nuevas compañías regionales del National Touring Theatre, algunas de las cuales se convirtieron en teatros regionales estables, su mantenimiento corriendo a cargo del Estado, del consejo regional, y de los municipios. También crecía el número de grupos independientes. Aunque sus subvenciones públicas no podían, ni por su cuantía ni por su regularidad, compararse con las que recibían las compañías regionales, por lo menos podían empezar a contar con ellas. Cualquier grupo que deseaba establecerse en algún lugar que, desde un punto de vista teatral, se encontraba "desprovisto", tenía, en general, prioridad. E incluso hubo dos que se convirtieron en teatros regionales.

Grandes eran los esfuerzos tanto de estos grupos como de los teatros regionales para salir en busca de nuevos públicos. Y, con el desarrollo de unos equipos técnicos portátiles de luz y sonido, el repertorio iba ganando en variedad. También a principios de los años 70 los medios de expresión escénicos experimentaron un refinamiento. Y cuando esto empezó a provocar dificultades, a la hora de actuar en las salas públicas y otros escenarios, que variaban continuamente a lo largo de las giras, hubo grupos que empezaron a equiparse con sus propios "teatros" desmontables, formados, en algunos casos, por dos o tres "tabiques", con o sin techo, acogiendo a actores y público en una misma carpa cerrada.

También el contenido del teatro infantil se fue desarrollando y fue

cubriendo nuevos territorios. Grupos, al igual que autores, empezaron a acometer temas psicológicos y a explorarlos con no menos entusiasmo e intensidad experimental que los hasta entonces dedicados a asuntos políticos y económicos. Mitos y cuentos de hadas volvieron a tener éxito; se hallaron nuevas formas de penetrar sus profundas esencias llenas de sentido. Al mismo tiempo subió el interés por actuar ante el niño que niño (niño como tal) no sólo ante el futuro adulto, tomándose todos más en serio su aquí y ahora.

Suzanne Osten y Unga Klara

Suzanne Osten había empezado trabajando en el Student Theatre (Teatro Estudiantil) en Lund, a principios de los 60. Después de un período en Narren, se convirtió en una de las fundadoras de FICKTEATERN, donde lo que mayormente hacía es dirigir y escribir textos. Al mismo tiempo participaba con fervor en el movimiento "women's lib", poniendo, por un lado, sus talentos artísticos al servicio de la política, y por el otro fertilizando la actividad dramática con perspicacia y penetración política.

Al desaparecer el FICKTEATERN en 1971, Suzanne Osten entró a formar parte del STOCKHOLMS STADSTEATER (El Teatro Municipal de Estocolmo). Aunque montaba producciones tanto para adultos como para niños, se inclinaba más por estas últimas. En 1976, UNGA KLARA (La jóven Clara) —siendo Klara una parroquia de Estocolmo— se fundó como compañía independiente, dentro del Teatro Municipal, para actuar exclusivamente para niños y jóvenes. Contaba con los mismos recursos económicos, técnicos y artísticos que las producciones para adultos.

Suzanne Osten se convirtió en directora artística de UNGA KLARA, y lo sigue siendo aún. Aunque allí han trabajado muchos otros famosos productores y directores, y algunos de sus actores también dirigen, sin embargo son sobre todo sus producciones las que la gente asocia con este teatro. Brillante directora, su mente intelectual, aguda y creativa, se niega valientemente a dar nada por hecho o por sentado. Aunque siempre probando nuevos enfoques y nuevas ideas, nunca realiza experimentos solo por el hecho de realizarlos. Los que va buscando es **la verdad**.

La compañía UNGA KLARA tiene un estilo muy propio, con fuertes elementos de estilización y excelencia artística. Hay siempre muchas curvas y muchos contrastes; y en un cerrar y abrir de ojos el ambiente puede cambiar de la alegría más grande a la tragedia más completa y profunda. Uno de los aspectos más importantes del gran talento de Suzanne Osten, como directora, es su compenetración con los actores y lo íntimamente que colabora con ellos. Tiene una enorme facultad para liberarles de sus inhibiciones, ayudándoles a salirse de sus estrecheces habituales, a superarse, a atreverse a afrontar lo peligroso y desconocido. Usa mucho la improvisación, como preparación, y también en el trabajo durante los ensayos.

Casi todas sus producciones tienen textos nuevos —escritos muchas veces por ella misma, en colaboración con Per Lysander, durante muchos años autor dramático de aquel teatro. Y aún cuando Osten trabaja con otros autores, lo hace sobre todo para encargarles obras cuyos textos emanan de un trabajo conjunto con sus actores. Se emplean aquí métodos de trabajo que provienen del FICKTEATERN. Al igual que este último grupo pionero, Unga Klara, en sus ensayos emplea con regularidad grupos de referencia infantiles y juveniles, asegurándose así de que el mensaje llegue verdaderamente donde tiene que llegar. Siendo importante que la experiencia de los actores se acople a todo tipo de públicos, las representaciones infantiles se alternan, con regularidad, con las representaciones para adultos. Aún así, trabajando para los niños es como Suzanne Osten piensa y siente que puede experimentar con más audacia.

Por regla general, Osten, Lysander y la compañía de Unga Klara han demostrado un serio y continuo interés en mantener discusiones públicas sobre pedagogía y psicología. Desde que empezaron, su actitud ante los públicos juveniles siempre ha estado influenciada por las teorías del investigador francés, Philippe Aries, relacionadas con la niñez durante una serie de distintas épocas históricas. A la infancia o niñez, Aries la considera, más que un tema biológico, un asunto de circunstancias sociales o históricas.

Otra importante fuente de inspiración ha sido el psicólogo americano, Bruno Bettelheim, y su "The Uses of Enchantment" (Los Usos del Hechizo), con su exégesis psicoanalítico de los cuentos de hadas. En los últimos años Suzanne Osten y Unga Klara se han apoyado también fuertemente en las teorías de otra famosa escritora psicoanalítica llamada Alicia Miller. Suzanne Osten y Unga Klara no sólo desarrollan estas actitudes y estos descubrimientos teoréticos dentro del teatro, sino que también escriben artículos para la prensa, organizan seminarios, etc. El aspecto teorético de sus actividades ha significado, tanto en Suecia como en el extranjero, mucho para otros grupos.

Lo que sobre todo y en primer lugar Unga Klara intenta conseguir no es tanto el divertir y entretener —aún estando sus representaciones entre las más libres y divertidas de Suecia— sino el llegar a saber cuáles son los asuntos que más preocupan, hoy día, a niños y jóvenes; y, habiendo logrado eso, el intentar formular estas cuestiones con un máximo de honradez escénica. Sus obras han tenido temas tan incómodos como el divorcio y sus discusiones, el alcoholismo en los adultos, los problemas en el colegio, etc. Y todo ello con la firma convicción de que, tanto derecho tienen los niños, como los adultos, de ver, artísticamente formulados, todos estos temas que son para ellos de crucial importancia. No se puede resolver los problemas solo haciendo como si no existieran. Por el contrario, hay que aclararlos al máximo. Sólo así es posible encontrar nuevas soluciones y otras perspectivas para nuestra existencia. Y esto es aplicable tanto a niños como a adultos. El alcance de las ambiciones de Unga Klara lo describe aún mejor el hecho de que, de sus 3 más recientes producciones, dos han sido sobre la infancia de Adolf Hitler (una para adultos y una para niños), y una sobre Dios.

Muchas de las producciones de Unga Klara han sido importantes y al mismo tiempo exquisitas, y muchas de estas obras se han montado después, con mucho éxito, en muchos otros teatros de Suecia y del extranjero. Hoy día, efectivamente, puede uno fácilmente llevarse la impresión de que el teatro infantil sueco es, virtualmente, sinónimo de Suzanne Osten y de sus muchos impresionantes colaboradores. Pero eso sería del todo incorrecto. Si el teatro infantil en Suecia ha llegado donde ha llegado, ha sido gracias a las muchas buenas compañías y a los muchos famosos artistas que han estado trabajando por todo el país. Fue en 1969 cuando Finn Poulsen, atraído por los dinámicos acontecimientos que se estaban desarrollando en el teatro sueco, vino aquí desde Dinamarca. Trabajando al principio, muy al norte, con la nueva compañía VASTERBOTTEN del National Touring Theatre, en 1970 se desplazó hacia el sur, donde fue uno de los instigadores del grupo local en Växjö. Durante la mayor parte de los años 70 y a principios de los 80, estuvo sobre todo con el FOLKTEATERN I GOTEBORG (Teatro Folk de Gothenburg), al que ayudó a convertirse en una de las más importantes Compañías Suecas de Teatro Infantil.

Perteneciente a los sindicatos y a las organizaciones educativas de adultos, y estrechamente ligada al movimiento obrero, esta compañía de Gothenburg actúa tanto para niños como para adultos; pero, contrariamente a muchos otros teatros, no acude a los colegios. En vez de hacerlo, dedica muchos esfuerzos a montar representaciones públicas por todo el país. Se han realizado todos los esfuerzos posibles para encontrar formas de poder llegar a estos núcleos de población que no han pisado nunca un teatro.

Aún habiendo Finn Poulsen montado muchas obras de teatro para adultos, es su trabajo para la infancia y la juventud el que le ha hecho más famoso. Analista tranquilo y de espíritu poético, ha sido fuertemente influenciado por las teorías dramatúrgicas de Berthold Brecht (sobre todo a través del discípulo de Brecht, Rudi Penka, que se ha dedicado mucho a la enseñanza en Suecia). Las producciones de Poulsen no son tan marcadamente experimentales como las de Suzanne Osten; tampoco escribe él mismo sus propios textos. Aún así, hay una línea consistente y lógica que recorre todo su trabajo y, al igual que Osten, se preocupa profundamente por la situación de los niños y jóvenes.

Poulsen mismo dice que su profundo interés por el teatro infantil se debe "en parte a una cuestión de solidaridad, y en parte a un egoísmo personal". En la Suecia actual, no es fácil ser un niño, y los jóvenes necesitan toda la ayuda y el apoyo que la cultura les puede dar. Pero actuar para niños, dice, es más divertido. Se adhieren más deprisa que los mayores a los conceptos audaces. En el FOLKTEATERN de Gothenburg, Poulsen también hizo experimentos incluyendo grupos infantiles en sus actuales producciones.

Sus producciones son muchas veces profundamente trágicas; tampoco intenta ocultar sus aspectos oscuros y negativos. A los niños no hay que mentirles. La vida y la sociedad hay que presentarselas tal y como son. Sin embargo, incluso las tragedias más oscuras de Poulsen, le hacen a uno sentir

algo de positivo y optimista. Este sentimiento diluye algo el elemento trágico, sin duda, por el calor humano, el amor, y la confianza propia con los que los actores actúan, entre sí, y también de cara al público. Aunque Poulsen no cierra los ojos, incluso ante los aspectos más sombríos de nuestro mundo contemporáneo, su fe en el hecho de que los niños y jóvenes de este mundo pueden llegar a cambiarlo, es inamovible.

Staffan Göthe

No transcurrió, en 1972, ninguna temporada sin que la compañía regional VÄXJO presentara seis o siete obras infantiles. Al mismo tiempo faltaban textos buenos. Pero uno de los miembros del reparto era Staffan Göthe, un joven actor que acababa de salir de la escuela de arte dramático de Gothenburg. Durante sus años como estudiante en Uppsala, se le apreciaba mucho como autor de revistas y farsas. Ahora se iniciaba con una obra para escuela elemental, llamada "En natt i februari" (Una Noche en Febrero), que resultó ser un gran éxito. Así que Staffan Göthe siguió escribiendo obras. Aunque sólo fueron 5 para niños y otras tantas para adultos, son, después de las de Strindberg, las que más se montan.

Las obras infantiles de Staffan Göthe tienen más amplia aceptación y un mayor grado de madurez artística que aún las mejores escritas por sus antecesores. Su lenguaje, lleno de color y poesía, es muy especial por la sutileza de sus matices. Göthe mezcla lo cómico y lo serio, lo real y lo absurdo. A pesar de su tierno pesimismo, él también tiene una infinita fe en las posibilidades del ser humano.

Resulta bastante obvio el hecho de que estas obras han sido escritas por un actor. Son singularmente fáciles de interpretar, cada una de las escenas está cargada de conflictos de base, y constituye una especie de cajita china con muchos fondos. E incluso el más pequeño de los papeles secundarios está tan lleno de posibilidades, tiene en si tantos aspectos, que al actor le permite profundizar hasta el infinito. Por otra parte, la estructura dramática de sus obras, no presente, quizás, esa misma fuerza. Peca a veces de demasiada soltura para poder llegar a fusionar todos los temas y complejidades del texto, y ponerlos plenamente en relieve. No quiere esto decir que el rendimiento dramático de Staffan Göthe no sea excepcionalmente rico y fuerte — lo es.

Escribe, preferentemente, sobre la situación tan expuesta que tiene el niño, y las distintas maneras en que puede adaptarse o bien rebelarse contra lo que diariamente le oprime. Gran parte del material intelectual que Staffan Gothe emplea, lo ha sacado de su propia infancia y juventud. Le gusta hablar de su "necesidad profunda por describir lo que verdaderamente amo y lo que verdaderamente detesto".

Backa Teater y Eva Bergman

STADSTEATERN I GOTEBORG (El Teatro Municipal de Gothenburg) fue uno de los primeros grandes teatros que invirtió fuertemente en obras de

teatro infantil. A finales de los 60 adquirió una compañía especialmente dedicada a teatro infantil, que montó un buen número de importantes producciones. Pero pasaron los años y el interés fue decreciendo; y aunque el teatro siempre actuaba para niños, la sensación de participación se hacía cada vez menos auténtica. Así que, en 1978, se formó un nuevo grupo de teatro infantil, siendo sus directores artísticos la directora Eva Bergman y el actor Ulf Dohlsten. Después de unos pocos años, se trasladó del centro de Gothenburg a un centro de ocio en la zona suburbana de Backa, donde hoy día opera de forma independiente. Aunque dispone de solo una décima parte del presupuesto del Teatro Municipal, es responsable de un tercio de sus producciones.

BACKA TEATER es una compañía con un excelente juego de conjunto, y está especializada en muchas ramas distintas. Pero fueron, sobre todo, los esfuerzos de su directora, Eva Bergman, los que le dieron un sello especial. Con un entrenamiento de 3 años como ayudante del director del Teatro Municipal, sus primeras producciones las montó en 1978. Se convirtió en unos años en uno de los directores más interesantes, por no decir de perfil más agudo, de toda Suecia.

Eva Bergman es la gran creadora de espectáculos de nuestro teatro infantil. Prestando ideas, conceptos, etc, audad y ampliamente, de todos los sectores, posibles e imposibles, su fuerza reside sobre todo en una perfecta musicalidad y una bulliciosidad de juego sin límites. Sus producciones son unas orgías inmensamente divertidas, en las que el canto, la música y el baile se entremezclaban con la acción, teniendo en efecto muchas veces una función dramática de crucial importancia (Backa tiene contratados, en régimen de jornada completa, a cuatro músicos, lo que es mucho para una compañía de sólo 8 actores). Y aunque haya estado fuertemente influenciada por directores como Ralf Langbacka e Ingmar Bergman, recurre más a la música y al cine para encontrar inspiración, que al teatro.

Sin embargo, por debajo de todos estos juegos y este divertimento, Eva Bergman siente una profunda inquietud social. Sus esfuerzos se dirigen a la creación de un teatro que esté de parte de los niños; que dé a los niños una experiencia tan profunda como la que les pueda dar el deseo y la fuerza de poder volver a crear el mundo de nuevo. No hay nada relacionado con sus aventuras científicas que pueda recibir el calificativo de indiferente, mediocre o simplista.

... y todos aquellos que aún quedan por mencionar

El número de teatros y de individuos que han sido y que aún son de una enorme importancia para el desarrollo del teatro infantil en Suecia, parece infinito. Aquí sólo tenemos sitio para poder mencionar unos pocos de los más importantes.

Desde sus mismos inicios, el repertorio del departamento infantil y juvenil del National Touring Theatre ha sido de lo más ambicioso. Se ha hecho un

esfuerzo obstinado y continuo para facilitar el nacimiento de un creciente número de obras suecas nuevas, y a muchos autores nuevos se les ha inducido a escribir para el teatro. También las producciones son siempre altamente profesionales y coherentes, y si algunas son convencionales, hay muchas otras que son audazmente experimentales.

Hay mucho teatro infantil, de una calidad excelente, creado por compañías regionales y teatros esparcidos por todo el país, muchas veces totalmente desconocidos. Actores y directores se esfuerzan hasta lo infinito, haciendo maravillas, para que los niños de su región tengan acceso a un teatro de alto nivel.

A pesar de que las subvenciones que reciben son totalmente inadecuadas, los grupos independientes también han significado mucho durante gran parte de los años setenta, han producido el 50% de todo el teatro infantil —recibiendo sólo el 3% del presupuesto teatral del Estado.

En 1969, se fundó el MODELLTEATERN (El Teatro Modelo), en Eskilstuna. Los primeros años de su actividad fueron dedicados a un trabajo pedagógico con grupos infantiles, por una parte, y por otra, a producciones escénicas. En gran medida, el estilo interpretativo y el acento altamente idiosincrático de este grupo se desarrolló a través de producciones creadas, en las épocas estivales, a mediados de los años setenta. Su estilo siempre claro y siempre comprensible, resulta, sin embargo, muy divertido y lleno de falsos fondos. Estas producciones, llenas de múltiples facetas, logran combinar un diseño muy elaborado con la improvisación.

Durante sus 13 años en Eskilstuna, MODELLTEATERN se hizo con un público bastante numeroso, tanto en la zona urbana como en los distritos de los alrededores. Pero, a medida que el trabajo se iba desarrollando, la necesidad de un escenario estable se hizo obvia, y cuando esto fue imposible de conseguir en Eskilstuna, la compañía se trasladó, en 1982, a Estocolmo donde pudo hacerse con una fábrica abandonada que convirtió en teatro. Hoy a esta compañía se la conoce bajo el nombre de ORIONTEATERN, y actúa tanto para adultos como para niños. Sin embargo a su público de Eskilstuna no le ha dejado en la estacada, y sigue en búsqueda de públicos juveniles en esa zona.

El OGONBLICKSTEATERN ("ogonblick" quiere decir "un abrir y cerrar de ojos") fue fundado en Numea, en el lejano norte, en 1974. Siendo al principio, un grupo de aficionados, se convirtió luego en semi-profesional, sus miembros aún en parte ganándose la vida en otras distintas maneras. Desde 1978 en adelante, sin embargo, llevan trabajando con plena dedicación. También OGONBLICKSTEATERN ha desarrollado un estilo propio. Siendo encantador y muy íntimo, es a la vez fuerte y muy físico —por no decir sensual y humorístico— una mezcla de danza, mimo, e interpretación teatral.

En 1970, el NATIONALTEATERN se instaló en Gothenburg. Todo se fue concentrando en dos líneas de desarrollo: por una parte, un realismo contemporáneo para la gente jóven; por otra, locos y ambiguos cuentos de hadas

socializantes para niños muy pequeños. La música se empleaba con efecto y sensibilidad en ambos géneros NATIONALTEATERN se estableció incluso como uno de los mejores grupos rockeros de Suecia! Entre sus muchos discos se encuentra el delicioso doble LP "Kaldolmar och Kalsipper" (Rollos de Col y Pantalones de Deporte) de 1976, en el que los personajes y las canciones de 4 de sus obras infantiles se entrelazan para formar un largo y sorprendente cuento de hadas musical. Se convirtió en uno de los discos infantiles más populares de los años 70. Ultimamente las obras exclusivamente infantiles se han dejado de producir y hoy día el NATIONALTEATERN actúa sólo para adultos y niños.

El BYTEATERN (El Teatro de Aldea), fundado en 1970, se estableció en Kalmar, en Smaland, en el sur-este de Suecia, en 1974. Como, hasta entonces, allí casi no había teatro alguno, resultó de lo más necesario. Muchos de los miembros de este grupo era, ya originalmente, unos artistas, circunstancia que ha incidido en el hecho de que su teatro fuera sobre todo de muñecos y marionetas. Sus producciones son de una gran belleza, la música y la imágen teniendo la misma importancia que el diálogo. Durante los meses de invierno, el Byteatern actúa en Kalmar y realiza giras de ámbito nacional; en verano, recorre la costa del Báltico Sur en su barco-espectáculo llamado el M.S. Helene.

A los extranjeros muchas veces les sorprende el encontrarse con unas compañías que actúan para niños que son casi bebes. En 1977, se fundó un teatro de marionetas llamado TITTUT para actuar ante niños cuyas edades oscilaban entre los 2 y los 4 años. Otro grupo, el MITTIPRICKTEATERN (El Teatro de Ojo de Buey) ha tenido una continua actividad desde 1973, interpretando sobre todo para niños mayores, pero también alguna vez para muy pequeñines. Aunque totalmente simples, las producciones de ambos grupos pueden considerarse como juegos escénicos, llenos de un maravilloso sentido artístico, en los que existe una mezcla de marionetas y de actores de carne y hueso.

LA SITUACION QUE EXISTE EN NUESTROS DIAS

Triste es tener que decir que la primera mitad de los años 80 ha visto como una corriente comercial pasaba barriendo por encima del teatro infantil. Hasta cierto punto ha habido una regresión a aquellos días nefastos anteriores a 1965. Los grandes teatros logran llenarse presentando producciones con lujosísimos y costosísimos decorados, pero con un contenido dramático sumamente trivial y cortos tiempos de ensayo. Los temas son poco controvertidos, y existe una preferencia por lo que ya es popular en otros medios —los comic, las películas o los libros.

Estas representaciones sólo pueden verse en unos pocos grandes teatros privados de Estocolmo. Aunque el KUNGLIGA DRAMATISKA TEATERN (El Teatro Dramático Real) es el escenario nacional de Suecia, esto no le ha impedido caer también en la ola de esta corriente. El invierno pasado, incluso el

FRIA TEATERN (El Teatro Libre), uno de los primeros grupos que, en 1968, salió en busca de nuevos púbicos, también invirtió en uno de estos espectáculos grandiosos.

Durante los años de su gran rotura hacia adelante, el teatro infantil sueco contaba con gran apoyo por parte de la prensa. Ahora ya no. A pesar de todo lo logrado en las dos últimas décadas, gran parte del teatro infantil de nuestros días está siendo llevado a los escenarios en una especie de crepúsculo. Hay, sin duda, algunos críticos, que se interesan de forma activa en lo que se ofrece a los niños de la nación; pero el espacio que este teatro recibe es mucho más reducido que el del teatro para adultos. Y aún peor es la publicidad que recibe esta morralla neo-antigua. Un buen agente de publicidad, un nombre de la Televisión y un tema candente, producen más impacto que cualquier calidad o ambición artística.

Si el teatro infantil sueco pudo, a finales de los 60, salir hacia adelante, fue, en parte, gracias al aumento de ayudas económicas que, del presupuesto nacional, pudieron dedicarse a fines culturales. Suecia es aún, hoy día, un país rico, pero su economía se ha enquilosado y en la última década ha habido cortes drásticos de subvenciones tanto Estatales como municipales. Los colegios, las bibliotecas, los centros de ocio, etc., todos ellos han recibido mucho menos dinero para la cultura. Esta borrasca ha azotado con especial fuerza al teatro y, sobre todo, a los grupos independientes. Los sueldos ya son muy bajos, y son cada vez menos los actores que los reciben. También se estan reduciendo los recursos técnicos, para montar producciones pequeñas que cuestan poco, pero que son económicamente viables. En los últimos años han ido surgiendo un sorprendente número de espectáculos de un solo actor, o de dos actores. Los grupos no se atreven a tomar ningún riesgo —cada producción tiene que poder autofinanciarse porque, de no hacerlo, le amenaza la bancarrota. Todo lo cual, por supuesto, anula cualquier forma de experimentación.

Sin embargo, a pesar de todos estos elementos negativos, el panorama general se nos aparece bastante brillante. Existen muchos grupos que aún siguen desarrollando los logros de los años sesenta y setenta. Si hacemos una comparación con lo que teníamos hace veinte años, existe una riqueza casi increíble en lo que a teatro "serio" para niños y jóvenes se refiere: un fantástico mosaico de obras clásicas y nuevas, de temas dramáticos tanto introvertidos como extrovertidos, abriéndose todas ellas hacia perspectivas a veces de esplendor y grandeza, y otras de intimidad.

Esta multiplicidad de ofertas tiene varios denominadores comunes. Uno de ellos es que al público infantil se le toma en serio y se le respeta. En toda actividad dramática seria, el punto de partida está formado por las necesidades y los intereses propios del niño, y se encuentran formas para responder a ello lo cual viene a aumentar aún más los logros de las últimas dos décadas. Cualquiera que sea el texto sobre el que se basa la obra, esta se maneja con absolutamente toda la creatividad y con todo el impacto escénico del que el teatro puede hacer alarde.

Otro denominador común es el gran progreso democrático realizado en los años sesenta. Ninguno de nuestros grandes directores de obras infantiles es, hoy en día, un genio tiránico, obsesionado con su propia persona, y solo preocupado por realizar sus propias visiones y emplear a los actores como si de herramientas pasivas se tratara. La grandeza de Suzanne Osten, de Finn Poulsen, de Eva Bergman, de Leif Sundberg y de todos los demás directores es que lo que de verdad les preocupa es la creación de unos terrenos fértiles para la imaginación dramática, donde el poder de expresión de los actores tenga las máximas posiblidades. Esto es teatro de grupo, en el mejor sentido de la palabra. Aunque el trabajo se divida entre los miembros del grupo, cada uno de estos miembros es un co-creador, y no solo un miembro del grupo. Muchos teatros están aún integrando activamente al público dentro del proceso de creación. Cada una de las producciones se basa en una exhaustiva investigación, y se investiga aún más al terminar. Hay grupos de referencia que proporcionan ayuda durante los ensayos.

El teatro infantil sueco de tipo "serio" es un teatro realmente popular que llega a la mayor parte de la población de menos de 15 años. Ubicuo, omnipresente, se refiere a todo el mundo. Durante los últimos 20 años, los suecos han llegado a considerar como algo auto-evidente que el país necesita un teatro infantil que sea fuerte, vital y que ofrezca un reto. Y no menos autoevidente —al menos para la mayoría de las personas— es el hecho de que el teatro infantil puede ser exactamente igual de fuerte, igual de hermoso e igual de creativo que el teatro para adultos.

Julio de 1985