

LA CONCIENCIA DEL TEATRO INFANTIL

Óscar Bacallado de la Cruz

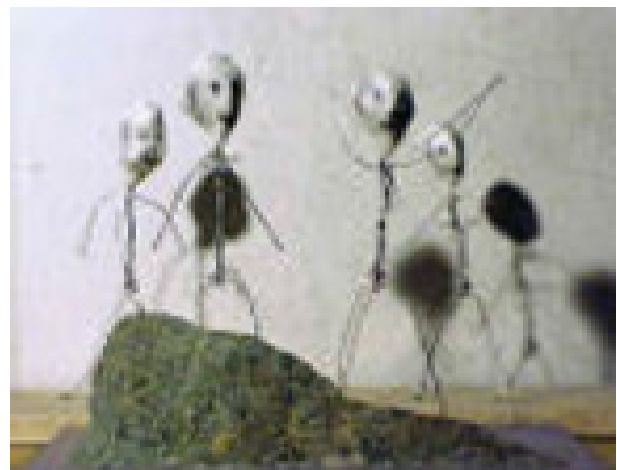
La conciencia del autor teatral es la fuente de donde emanan los textos que permanecen vivos en la también conciencia del espectador. Es un recorrido en un lenguaje donde las ideas del autor circulan en torno a su exclusiva intencionalidad. Respecto a ésta última, mi visión abarca dos puntos claves en este proceso teatral: desde la autoría y desde el trabajo como educador, y en ambos, la coincidencia en el planteamiento es simultánea. Es por esto que en el análisis que desarrollaré se entremezclarán la escritura infantil con la didáctica teatral en una fusión que considero simbiótica y sin ánimos de confusión.

Hablar de conciencia que se tiene al escribir depende siempre de la persona que escriba, por tanto, los valores que estimo se refieren al contenido que hay en las obras, contenido que es susceptible de un pensamiento dirigido y que a la hora de ser representado por alumnado, las referencias alusivas a cuestiones morales transforman al niño en un portavoz de lo establecido por las buenas normas sociales, convirtiéndolo en un orador de palabras con huecos reflejos. Para evitar este adoctrinamiento, es necesario una escritura teatral que atienda a la propia naturaleza sana del niño, donde la conciencia del escritor se origine a partir del juego espontáneo, combinándolo con el gusto por la belleza, y dirigido por una técnica organizativa fundamental en cualquier obra literaria, pero no primordial, como así dijera William Faulkner: "Si el escritor está interesado en la técnica, más le vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos".

Pienso que la producción literaria debería coincidir en una dimensión alejada de la exclusiva cotidianeidad cargada de fantasmas personales, siendo lo principal en la obra la manifestación de la alegría combinada con una estimulante fuente de

imágenes. Tampoco quiero alejarme de esta realidad estrictamente, ya que de ella misma podemos hacer renacer y extraer imágenes y situaciones que pueden albergar mundos de riqueza que conecten con la propia naturaleza del niño. Me alejo, eso sí, de tratar asuntos que incidan en una problemática de carácter dramático y tormentoso. Es la intencionalidad del autor la que convierte estas señales en una cosa o en otra. La intención no ofrece ningún tipo de duda ni fragmentación, pues ésta actúa como impulsora de la acción. Captamos, pues, de la realidad, señales y signos que traducimos a un lenguaje teatral. Nutrimos este lenguaje de esta intencionalidad, ya que justificamos su expresión de recursos vitales en la funcionalidad de sus componentes. Esta escritura teatral debe ser dinámica, activa, sin caer en el sermoneo. Stanislavski, en una larga carrera de investigación teatral, simplificaba como punto básico de la interpretación la propia esencia teatral, afirmando que la vida es acción, por ello el arte vivo está creado por la vida misma que es preferentemente activa y dinámica.

Considerar que el autor escriba desde esta visión sería también coartar su



propia libertad de pensamiento, aunque sus fines sean aparentemente correctos y bien aceptados; aunque escriba por principios pedagógicos o didácticos. Creo que estas "virtudes" se dirigen únicamente a enfocar el teatro infantil desde la pretensión moral. Quizás prefiero una producción teatral



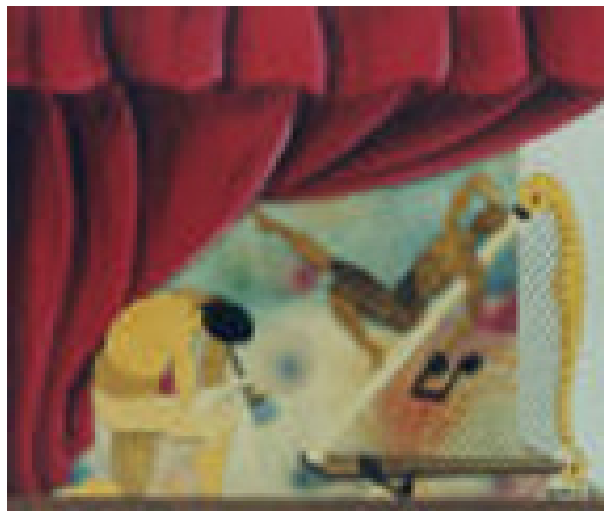
basada en el juego espontáneo del niño, esencialmente amoral, siendo el propio juego el que trasciende en todas las categorías morales.

Es necesaria una creación teatral que tenga en cuenta la comunicación del niño de hoy. Precisamente es ésta una pauta de trabajo que solidifica el proceso en la propia creación, siendo en mi caso indisoluble el rol de educador/autor. Es la relación con su propio lenguaje lo que suscita un trabajo interesante, nutrido de imágenes y recursos. Hablemos, pues, de un proceso de búsqueda teatral con los niños. Sugerir al grupo que interpreten o expresen una serie de acciones es comenzar a abrir en el alumnado los cauces a través de los cuáles éste puede actualizar su espíritu de observación, utilizando elementos creativos que suplan en mucho lo que les falta y desarrollando su capacidad de expresión para comunicar lo que entiende en cada situación interpretativa planteada. Esta forma de trabajar no es única ni tampoco la más válida, pero supone una oportunidad notable en la investigación educativa y sobre todo para aquellos educadores con iniciativas teatrales. Esta posibilidad es dirigida, aunque compartida, por el grupo de alumnado, en una cuidada línea de trabajo, sin anarquía escénica, ya que nuestro planteamiento debe ahondar en la libertad de expresión orientada y dirigida. Este trabajo no es algo al azar, es el resultado de una tarea previa, de un camino trazado que se cumplimenta perfectamente con la improvisación del niño. El proceso en sí implica la captación de matices, realidades y circunstancias anteriormente inadvertidas, y que son precisamente las que propician los caracteres fundamentales del personaje en cuestión.

Esta manera de trabajar para lograr el texto dramático tiene mucho que ver con el método que ya en 1960 la actriz francesa Catherine Dastè comenzó a aplicar en las escuelas, donde recogía con un magnetófono las historias inventadas por los niños, llegando a crear obras teatrales que posteriormente se representaron por adultos.

Concretamente se extraían los personajes o se seleccionaban las historias más sugerentes y con la ayuda del educador o animador se formaba la elaboración del futuro espectáculo. Muchas veces la propia actriz y su equipo escribían el texto definitivo.

La posibilidad de configurar nuestros propios textos teatrales en cierta manera se nos facilita si abrazamos esta posibilidad



metodológica. Aún cuando consideremos que una creación teatral definitiva sea el reflejo de nuestra identidad y si el resultado ha salido de un método ya inventado, no olvidemos que si queremos descubrir caminos nuevos, la mayoría de las veces hay que partir de caminos ya abiertos anteriormente. Esto sí que es un signo real en la idiosincrasia del ser humano. Trabajamos con el descubrimiento como herramienta metodológica para que el alumnado haga suyo el proceso. Pero no podemos olvidar que no somos seres aislados y que siempre necesitamos de la experiencia del otro, que a través de la comunicación, expande toda su energía en la sugerencia. Por tanto, si en cierta manera nos provoca un mínimo de curiosidad esta fórmula, el esquema del trabajo improvisado será ahora una cuestión necesaria de observación, ya que de ella existe la posibilidad de configurar nuestro diseño literario elegido. Más tarde, este propio esbozo se irá complementando con un lenguaje audiovisual, necesariamente audiovisual porque el teatro está conside-



rado como un conglomerado de elementos semióticos que exigen la vinculación de dos tipos básicos de signos: auditivo y visual, además de toda una serie de subcódigos sistematizados. Es importante el manejo de estos signos porque, al fin y al cabo, no podemos olvidar que lo que intentamos es transmitir, comunicar algo. Y como de comunicar algo se trata, nuestro trabajo se inicia desde el subcódigo lingüístico, el que va a configurar el texto teatral. Así pues, éste ha de ser ligero, limpio, con palabras cotidianas, donde el lenguaje verbal sea simple, es decir, basarse en patrones sintácticos de la lengua hablada y no en la composición compleja literaria. Con esto digo que emitir palabras claras y directas no significa que haya que infantilizar la expresión oral ni que quede aislada en un lenguaje pobre. El resultado final debe dirigirse hacia la propia dramatización de un texto limpio, fresco y mejorado; que se convierta en una clara guía de acciones dramáticas a ejecutar por los niños con la supervisión escénica del director.

Creo en la posibilidad de escribir, de crear y de elaborar la obra teatral a través de la improvisación oral y corporal del niño,



incluso ya puestos a rozar conceptos de libertad, de contemplar la improvisación dentro del margen interpretativo. Tenemos una herramienta viva, modelable y eso nos puede convertir en pequeños dioses si no nos prevenimos a nosotros mismos sobre

la utilización del mensaje escénico.

Particularmente, reconozco que usando cualquiera de las fórmulas de creación literaria, desde la soledad o con el



grupo de improvisación, tiendo a caminar en dirección contraria a principios pedagógicos o didácticos. Esto, por supuesto, es una visión particular del planteamiento ideológico, no siendo para nada definitorio ni definitivo, de un proceso que puede transcurrir y encauzarse por otras visiones individuales. Perseguimos un fin común y este siempre irá laureado de signos de libertad, donde es el alumnado al que pretendemos educar en la implicación por entero con toda la combinación unitaria de las opciones artísticas más dispares.

