

El teatro como instrumento educativo

GUILLERMO DIAZ-PLAJA

El aspecto más importante que ha tratado el quinto Congreso, del Instituto Internacional del Teatro de la Unesco, reunido recientemente en La Haya, es el que hace referencia al Teatro y la Juventud. Una primera reunión de especialistas que tuvo lugar el año pasado en París, probó la importancia del problema.

Por su parte las potencias firmantes del Pacto de Bruselas (Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda y Luxemburgo) organizaron un Congreso en Bruselas, dependiente del Sub-Comité de obras de Juventud, con el tema general de "L'Education par l'Art Dramatique".

El Congreso de la Unesco ya mencionado, ha reiterado finalmente su importancia adscribiendo al tema una Comisión Especial del mismo que ha trabajado con gran intensidad los días 9 al 14 de junio de 1953.

DOS ASPECTOS.

El tema tiene dos vertientes: el teatro como motivo de *acción estética* de grupos de jóvenes; el teatro como pasto de su atención en tanto que constituye un hecho importante de su formación artística. El teatro como actividad y el teatro como espectáculo.

Aproximar el teatro con su inmensa complejidad a la juventud estudiosa es, pues, una necesidad importante en cualquiera de los dos aspectos.

IMPORTANCIA PARA ESPAÑA.

En España tiene una dimensión especial. En primer término porque entre nosotros el teatro es *todavía* una cosa viva. Los contactos internacionales nos aleccionan extremadamente en este aspecto. Son muchos los países en los que el teatro ha pasado a ser ya un recuerdo y se ha convertido en un denodado ejercicio de minorías. Esta supervivencia necesita en cualquier caso del apoyo estatal. Cuando se piensa en un país de

tan rica tradición escénica como Italia, donde el Estado gasta al año tres mil seiscientos millones de liras para proteger el teatro, siempre en esfuerzos excepcionales y se compara con la protección que el Estado español depara a la escena a través de las dos únicas compañías oficiales (unos dos millones de pesetas) se advierte la espléndida realidad vital y social que el teatro tiene entre nosotros. No se trata, claro está, de valorar ahora la calidad estética de esta realidad, sino su dimensión misma. Es decir que, entre nosotros, el Estado no necesita sino mejorar la categoría espiritual del teatro, ya que su permanencia social parece *en cierto modo* asegurada, sobre todo si se compara con la bancarrota que ha sufrido en muchos países.

Esta realidad favorable nos sitúa ante la obligación moral de mantenerla y de acrecentarla. Una de las tareas más importantes de una Extensión Cultural entre nosotros, puede y debe ser ésta.

La actuación tiene, como decíamos arriba, dos aspectos: el teatro como materia de actividad estética y el teatro como elemento de educación.

EL TEATRO COMO ACTIVIDAD. EL JUEGO ESCÉNICO.

El primer aspecto, plantea la posibilidad de organizar en cada centro docente, grupos escénicos. Esta posibilidad presenta varios problemas previos. Veamos de analizarlos escalonadamente.

En primer término, la cuestión de qué cosa sea el teatro como actividad educativa. Todos los educadores están conformes en distinguir este esfuerzo de cualquier tipo de "cuadro escénico infantil" a la búsqueda de un éxito de público. Algunos de ellos, como Mademoiselle Dienesch, profesora de Arte Dramático en el "Centre International d'Etudes Pédagogiques" de París, se niega a aceptar, incluso, el vocablo "*teatro*" para sustituirlo por el concepto de "*juego escénico*". El "*juego escénico*" no se propone, pues, éxitos de galería, siquiera esta galería esté abarrotada de los papás de los alumnos. Se trata de un proceso de formación espiritual, de una educación conseguida a través del ejercicio escénico. Eliminando el concepto de "espectáculo" el educador se propone el desenvolvimiento individual del alumno a través de su propia realidad físico-espiritual. El adolescente posee un alma y un instrumento real para reflejarla: su voz, su rostro, su cuerpo. Educar estos instrumentos es perfeccionar toda su expresividad, obtener para sí una eficacia social y un sentido de la belle-

GUILLERMO DIAZ PLAJA, *Catedrático de Literatura y Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, es autor de numerosos libros sobre su especialidad, y ha dictado conferencias en España y América. En el presente artículo estudia los dos aspectos educativos del teatro, en tanto espectáculo y en tanto actividad de "juego escénico". Domicilio del autor: Paseo de Rosales, 38. Madrid.*

za. Los educadores que han dejado oír su voz en el Congreso de La Haya insisten en la necesidad de no alcanzar un nivel "artístico", sino de preocuparse de que el adolescente aprenda a "producirse", es decir, sea educado en el desarrollo exterior de su propia personalidad y en su más amplia y eficaz proyección. No se trata —coincidiendo con este criterio— de representar altisonantes escenas clásicas, sino de dar un carácter de naturalidad a estos ejercicios con textos ligeros en los que la mímica y el ademán jueguen un gran papel.

SU PREPARACIÓN.

Por lo que se viene indicando, el criterio general del Congreso del Instituto Internacional del Teatro de la Unesco, así como el del ya mencionado "Pacto de Bruselas" tiende a evitar una enseñanza de lo dramático como una especialidad. Mucho menos como una "asignatura".

Los profesores no deben ser, tampoco, profesionales del arte escénico, sino los propios educadores de los alumnos. Mademoiselle Marie Dienesch propone sesiones semanales de una hora y media, agrupando los alumnos por grupos de veinticinco, cuando son menores de catorce años y de diez a quince, de los catorce a los dieciocho. Como tema escénico, algo que esté ligado al "centro de interés" pedagógico que a la sazón ocupa a la clase.

Los educadores que sientan interés por el "juego escénico", pueden completar sus ideas (partiendo de sus conocimientos de historia, literatura, arte, etc.), en Organismos como el "Centre International d'Études Pédagogiques", especializado en estas materias.

Esta preparación tiende —como ya se ha indicado más arriba— a obtener la mejor y la más bella expresividad del alumno.

Aspecto físico: Marcha, actitudes, gestos, traducción de estado de ánimo, pequeños ejercicios de mímica sucesiva, movimientos de los brazos.

Aspecto verbal: Utilización correcta del lenguaje, en su ortofonía más cuidadosa. Adecuación de la palabra a los tonos intencionales.

Aspecto psíquico: Educativo, valoración del contenido emocional de las palabras. La calidad estética. Los grandes textos literarios y su valoración por la expresión hablada.

EL TEATRO COMO ESPECTÁCULO EDUCATIVO. LAS LECTURAS "VISTAS".

Paralelamente a los beneficios de tipo individual y educativo que se obtienen de la acción escénica, existen los más conocidos que se derivan de la asistencia de los alumnos a las representaciones dramáticas como espectadores.

No parece necesario ponderar la importancia de estas representaciones como complemento obligado de los estudios literarios. Las grandes obras clásicas son, siempre, objeto de una expresión parcial y libresca. El alumno no entiende fácilmente los textos de literatura dramática cuando los lee y le cuesta trabajo comprender su plasticidad a través de acotaciones a menudo insuficientes. Más dificultoso todavía es

que capte el movimiento escénico de los personajes. El teatro que debería ser, acaso, su más deleitosa lectura se le convierte en una inmensa gama de dificultades.

Claro está que la sugestión máxima de la literatura dramática, se produce con la representación. Cuando se ha visto representar a Esquilo, Molière o Lope, el impacto espiritual es más fuerte y el recuerdo, imprescriptible. Los textos recobran su real valor y la escenografía colabora a la comunicación de la idea. Piénsese en la gran ayuda que los decorados y la arquitectura escénica ofrecen a los espectadores en las representaciones de los autos de Calderón.

EL TEATRO ESCOLAR.

¿Cómo hacer llegar estos textos escenificados a los adolescentes? Excluyamos —por prematuro— el contingente de la enseñanza primaria y asimismo el de la Universidad que posee ya unos esbozos de realización en todas partes y, entre nosotros, a través de los T. E. U. y los T. P. U. unos estimables esfuerzos que hay que aplaudir y estimular.

Vamos a pensar en el período más formativo: el de la Enseñanza Media y sus afines cronológicos (Laborales, Comercio, etc.).

En estos Centros debe funcionar un cuadro escénico, que podría dar si no obras clásicas completas, por lo menos sus fragmentos más significativos. Estas representaciones —con textos adaptados y, si es necesario "modernizados"— se orientan hacia los alumnos de la segunda mitad del Bachillerato que oscilan entre los 14 y los 18 años. Para los menores, podría pensarse en textos más sencillos o en teatro de "mariónetas".

EL PROBLEMA DE LOS REPERTORIOS.

El problema fundamental de estos complementos escénicos es, naturalmente, el de los repertorios. Las obras dramáticas que se destinan a la infancia y a la adolescencia representan dificultades que sería inútil soslayar.

Estas dificultades son, en esencia, de dos clases: la de forma y la de fondo.

La especial condición de la literatura escénica exige fundamentalmente su comprensibilidad por el público. Cualquier otro tipo de literatura exige también, naturalmente, su posibilidad de comunicación. Pero en la novela, la poesía o el ensayo el lector puede volver sobre sus pasos, reflexionar sobre el fragmento oscuro y proseguir luego. En el teatro, por el contrario, la comprensión debe de ser inmediata y al compás de la marcha misma de la obra.

La orientación de un teatro hacia un público de adolescentes agrava el problema, ya que debe contarse con mentes menos habituadas. (Esta es la razón por la cual en los períodos en que se estima que el teatro debe cumplir una función educativa asequible a todos los públicos, los preceptistas se esfuerzan en exigir al autor claridad y sencillez: este es el secreto, por ejemplo, de las famosas *tres unidades*.)

Todo teatro escolar plantea, pues, la mencionada exigencia formal y nosotros deberemos re-

chazar toda obra de teatro que no presente una acción diáfana y un léxico perfectamente comprensible.

Queda, más importante todavía, el problema de fondo. Excusado es decir el cuidado con que deben ser seleccionadas las obras desde el punto de vista de la dignidad del lenguaje y del decoro del argumento desde el punto de vista religioso y político-social.

Y nadie crea que estas exigencias son privativas de nuestro particular sentido de la responsabilidad. En casi todos los países cultos existen formas más o menos explícitas de vigilancia, censura o control, ya que pensar en un repertorio completamente libre sería arriesgar el carácter fundamental de la labor educativa que estamos estudiando.

Claro está que para ello deberíamos contar con un repertorio de obras acomodadas a la mentalidad adolescente y ello nos lleva a otro problema nada fácil de resolver. Existen en Francia repertorios excelentes —como el de L. Chancerol— orientados en este sentido. Pero que la cuestión no está resuelta nos lo demuestra el hecho que, precisamente el Institut International du Théâtre de la U.N.E.S.C.O., está a punto de publicar el primer volumen de su *Bibliographie Internationale Théâtre et Jeunesse* con el concurso de los Centros Nacionales del I. T. I, en el que se contienen los siguientes datos:

- 1) Autor;
- 2) Título de la obra;
- 3) Adaptación de...;

- 4) Música de...;
- 5) Género;
- 6) Edad aproximada del público;
- 7) *Idem* de los intérpretes;
- 8) Número de personajes masculinos;
- 9) *Idem* femeninos;
- 10) Número de actos;
- 11) Número de cuadros;
- 12) Número de decorados;
- 13) Duración;
- 14) Ediciones;
- 15) Sinopsis del argumento.

Esta obra se propone ser un verdadero catálogo mundial de obras de teatro para la juventud, con la colaboración de los Centros nacionales y nosotros hemos ofrecido la posibilidad de que España figure en este importantísimo trabajo.

Ahora bien: estos repertorios nos plantean una vez más el problema de la adecuación. ¿Deben ser ofrecidas a los niños obras escritas deliberadamente para ellos? ¿O deben dárseles aquellas obras clásicas y modernas que añaden a su alta calidad literaria el valor de ser fácilmente entendidas por ellos? En España —y en Italia— existen centenares de pequeñas obras teatrales escritas por religiosos para los alumnos de sus colegios. No nos seducen precisamente por su falta de calidad. ¿Qué inconveniente hay en que los chicos puedan ver teatro de altura literaria desde *El Paso de las Aceitunas*, de Lope de Rueda, a *El Príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Jacinto Benavente?

Urgencia de la Etnología en la Universidad

ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA

EL OLVIDO DE LA ETNOLOGÍA.

Una penosa omisión en que incurrió la última reorganización de la Universidad española fué el olvido de la Etnología. No es tan sólo que to-

das las Facultades de Letras de los países cultos cuenten con esta disciplina preterida en las nuestras; es que además el carácter histórico y humanístico que aquella reforma intentó potenciar resulta en parte invalidado, y como manco, por la ausencia de la Etnología.

Es extraño que dicha reforma no se hiciese eco de hasta qué punto la Etnología viene siendo, desde hace ya mucho tiempo, uno de los más activos fertilizantes de las ciencias del espíritu, incluidas precisamente las que versan sobre el llamado humanismo clásico; y de cómo hoy no se pueden abordar de raíz las mil cuestiones acerca de problemas de orígenes —que afectan al Derecho como al Arte, a la Medicina y a la Religión, a la Psicología y a la Sociología, etcétera, etcétera—, sin tener en cuenta el preciso valor de los testimonios etnológicos acumulados e interpretados por toda una legión de sabios que forman una de las más gloriosas falanges de

DON ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA, director, desde 1948, del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, lo ha sido también del Colegio Mayor Hispanoamericano de "Nuestra Señora de Guadalupe", de Madrid, y ha escrito numerosos trabajos sobre temas universitarios. Es Premio Cultura Hispánica 1950. Dirección del autor: Director del Instituto Español de Lengua y Literatura, Via della Rotonda, 23. Roma.