

7

BOLETÍN
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

**PARA LA INFANCIA
Y LA JUVENTUD**

assitej españa

2006

a n i v e r s a r i o
40
assitej españa

7/2006

BOLETÍN
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

**PARA LA INFANCIA
Y LA JUVENTUD**

assitej españa

**BOLETÍN IBEROAMERICANO DE TEATRO
PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD**

NÚMERO 7
OCTUBRE 2006

ASSITEJ España
Avda. de Baviera, 14
Parque de las Avenidas
28028 Madrid
Tel. 913551412 / Fax: 913568475
e-mail: assitejespana@ctv.es
www.assitej.net

Edición: ASSITEJ España
Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud
Coordinación de publicaciones: Juan López Berzal
Diseño gráfico: Borja Ramos
Impresión: Gráficas Minaya, S.A.
Depósito Legal: GU-367-2006
ISSN: 0210-9.182

El Boletín Iberoamericano
es independiente en su línea de
pensamiento y no acepta necesariamente
como suyas las ideas vertidas en
los artículos firmados.

ÍNDICE

ÍNDICE	7
PRESENTACIÓN	9
Pury Estalayo	
LEER LEÓN 2005	
LIBRO INFANTIL Y JUVENIL. FERIA DEL LIBRO DE LEÓN	
PRESENTACIÓN	13
LOS CUENTOS POPULARES AL RESCATE	15
Antonio Rodríguez Almodóvar	
CUENTO Y MÚSICA: UN IDILIO PERMANENTE	29
Fernando Palacios	
LAS ARTES QUE CUENTAN. OBJETOS QUE NARRAN	57
José Antonio Portillo	
ENTREGA DE PREMIOS ASSITEJ ESPAÑA 2005	
PRESENTACIÓN	67

SEMBLANZA DE TITIRIMUNDI	69
Ana Gallego	
AGRADECIMIENTO POR EL PREMIO A TITIRIMUNDI	73
Julio Michel	
MASCANDO ORTIGAS	75
Santiago Martín Bermúdez	
UNA NOCHE EN CASA DE AMÉRICA	84
Itziar Pascual	

**FETEN 2006: LA ESCRITURA DRAMÁTICA PARA
LA INFANCIA Y LA JUVENTUD**

PRESENTACIÓN	89
PUBLICACIONES DE ASSITEJ ESPAÑA	91
Juan López Berzal	
DE LA CENSURA Y DE LA AUTOCENSURA...	97
Suzanne Lebeau	
EL TEATRO PARA NIÑOS Y NIÑAS Y LA ESCRITURA DRAMÁTICA.	113
Itziar Pascual	

PRESENTACIÓN

Pury Estalayo

Estamos de enhorabuena. Ha pasado el tiempo, pero el lector ya tiene en sus manos el 7^º número del Boletín Iberoamericano de ASSITEJ España. Estos últimos años, en diferentes actos, encuentros o festivales relacionados con la cultura y el teatro para la infancia, la Asociación ha querido convocar a profesionales cuya palabra dentro del ámbito del teatro y el arte para la infancia y la juventud aportara a los oyentes resortes de reflexión e intercambio. Esa palabra, esas palabras, fueron expresadas en forma de comunicaciones o ponencias. Palabras creadas para ser dichas y escuchadas, con el valor de la transmisión oral que convoca al instante. A lo vivido. Palabras que no desaparecen a pesar de no tener un resultado tangible. Pero queremos que esas palabras habladas, tocadas y sentidas, ahora se escriban, se representen.

ASSITEJ pretende, con estas comunicaciones escritas, por lo tanto representadas, que la lectura también siga el camino de la representación. La lectura es ponerse en el

lugar de la escritura, es un acto empático con la creación, que trata de rehacer el mismo curso que han seguido las palabras. Nuestro objetivo es que el lector vuelva a apreciar el sentido de lo dicho.

Los escritos aquí recopilados tienen que ver con distintos autores, diferentes encuadres, temas dispares... Son fragmentos, pedazos, cristales de colores que recogemos con la esperanza de (re)componer una incompleta vidriera de actualidad dentro del panorama del arte y el teatro para la infancia y la juventud. ¿Debemos obligarnos a buscar una identidad última? ¿Una uniformidad que clarifique? La vida sólo hace sumas con lo desigual, opera con líneas en blanco, mezcla factores de la diversidad con los del vacío. En este Boletín nos interesan estas pinceladas de diferentes matices. Esta composición no uniforme. El lector representa y elige.

PURY ESTALAYO. Secretaria General de ASSITEJ España.

LEER LEÓN 2005

Libro infantil y juvenil
Feria del libro de León

PRESENTACIÓN

ASSITEJ España fue convocada por la organización de la «Primera Feria Internacional del libro infantil y juvenil» desarrollada en León para coordinar unas Jornadas de reflexión en torno al teatro y el arte para la infancia.

La asociación reunió, bajo el título genérico de *Las Artes que cuentan*, a profesionales de gran solvencia en la reflexión y la práctica del arte para la infancia y la juventud para desarrollar, en forma de ponencias, temáticas diversas.

El programa de dichas Jornadas fue el siguiente:

**«LAS ARTES QUE CUENTAN»
FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO
INFANTIL Y JUVENIL DE LEÓN**

Días 26 y 27 Abril de 2005.
Horario: de 18h a 21h.

Día 26 de Abril

OBJETOS QUE NARRAN

José Antonio Portillo

LA VISIÓN DEL TEXTO

Miguel Calatayud

CUENTOS Y MÚSICA, UN IDILIO PERMANENTE

Fernando Palacios

Día 27 de Abril

EL NÚMERO TRES COMO TRANSGRESOR EN EL ARTE

Javier Carvajal

LOS CUENTOS POPULARES AL RESCATE

Antonio Rodríguez Almodóvar

DIÁLOGOS POÉTICOS PARA UN TERCERO

Ana Pelegrín

Recogemos en nuestro Boletín tres de las ponencias desarrolladas en estas Jornadas.

LOS CUENTOS POPULARES AL RESCATE

Antonio Rodríguez Almodóvar

El rescate de señas de identidad es uno de los signos culturales más paradójicos de nuestro tiempo. Se produce en plena era de la globalización, y seguramente por reacción contra ella. Superando también el pesimismo de la cultura, y frente al eclecticismo en que se debaten las artes convencionales, existe un impulso diáfano, incontrovertible, hacia las formas autóctonas, «naturales», del saber. Nunca, como ahora, se había conjugado tanto el verbo *recuperar*; y ello de un extremo al otro del llamado mundo civilizado. Esa cierta angustia del conocimiento contemporáneo que nadie se atreve a señalar con el dedo –acaso porque significa señalarse a sí mismo–, halla de pronto un centro de gravedad, una aquiescencia sin fisuras, cuando se trata de emprender una tarea etnográfica. Algo parecido sucede también con la arqueología, o con la paleoantropología. Todo el mundo está de acuerdo en que hay que ocuparse de esas cosas y cuanto antes mejor. En nuestro caso, ocuparse de las expresiones populares de todo tipo, las artesanías, las costumbres,

la literatura oral...

¿Pero por qué ocurre esto? ¿En tan poco valoramos nuestro presente? Entre ese amor al pasado y ese miedo al futuro, ¿no estaremos dejando de existir? La presión del consumo, la televisión basura, el retorno del conservadurismo disfrazado de múltiples maneras, el resurgir de los más variados espejismos de la metafísica: otra vez la nacionalidad, la superioridad étnica, la xenofobia, las violencias reductoras del señor Bush y sus acólitos... ¿dónde estamos? ¿Es posible en este panorama realizar esa tarea de recuperación y dignificación de la cultura del pueblo, intento que ya fracasó otras veces en la historia, cuando ahora parece tener más enemigos que antes todavía?

Por suerte, la etnología estructural, la lingüística, la semiótica, la psico-lingüística, y otras disciplinas más o menos afines, han avanzado lo bastante –aunque no todo lo que cabría esperar en un dominio interdisciplinar–, como para proporcionarnos al menos nuevos criterios y métodos de trabajo –por ejemplo los descubrimientos extraordinarios de V. Propp sobre el cuento maravilloso–, con los que recuperar la cultura de nuestros ancestros. Y aunque otra vez bajo la misma sensación que tuvieron nuestros antecesores –costumbristas, románticos o folcloristas–, de que ya se hace demasiado tarde, es curioso, en algo hoy hemos avanzado: en el método. Pero en algo hemos retrocedido: en que de esas expresiones de la cultura popular ya sólo nos queda, en muchos casos, la pieza para el museo, con sus correspondientes dosis de nostalgia o para adornos ocasionales en la actividad pública.

El problema entonces es para qué hacer esto. Para qué dedicarnos de nuevo a estos trabajos de Sísifo. Lejos del mero afán de coleccionistas –que tantos servicios presta al inmovilismo, por cierto– creo que, hoy más que nunca, podemos, y debemos, restaurar y reutilizar los materiales folclóricos que todavía sean útiles en nuestro mundo. Desde las nanas, que prolongan el ritmo vital de la placenta para hacer más soportable la entrada en el mundo, hasta las adivinanzas, que nos descubren el valor más poético del lenguaje, el de la metáfora; pasando por los cuentos populares, transmisores de símbolos iniciáticos y ejercitadores de una gimnasia mental completa; o por las canciones, trabalenguas y retahílas, dotadas de esa gracia primigenia, con sus imágenes disparatadas que hacen pensar que el verdadero inventor del surrealismo no fue, ni mucho menos, André Breton, sino los corros de niñas en los atardeceres de nuestras aldeas.

Claro que la cuestión exige, de entrada, la ímproba ocupación de quitarle la carga negativa que todavía tiene la palabra *folclore*; quitarle de una vez la ganga franquista, limpiarla del mal uso que hicieron de ella tantos años de nacionalsindicalismo. Habrá que unir directamente a Machado y Álvarez con Lévi-Strauss, saltándonos todo aquello, y con V. Propp; y a Morgan con Caro Baroja, a las culturas autóctonas de España con los valores diferenciales de las autonomías. Pues, precisamente, y conviene recordarlo una vez más, el folclore es a un tiempo lo más local y lo más universal de la cultura (una paradoja desconcertante que, desde los hermanos Grimm, no deja de inquietar a los na-

cionalistas, y que la cultura universitaria «todavía» no ha sabido qué hacer con ella, lamentablemente). Pero al menos hoy, repito, contamos con los instrumentos científicos y los recursos técnicos con los que hacer bien nuestro trabajo.

Mi experiencia con los cuentos populares me dice que no es imposible recuperar y hacer revivir un fenómeno tan extenso y tan profundo como fue ése. Claro que habrá que buscarle nuevas funciones y nuevos ámbitos, como la escuela (donde por cierto, estuvieron prohibidos por congregaciones religiosas y por los pedagogos reaccionarios, que pensaban, y siguen pensando, que se trata de historias vulgares, groseras e inadecuadas, por tanto, para la correcta educación de los niños); también la lectura al filo de la cama, o la televisión y la radio, ¿por qué no? Siempre he dicho que el enemigo de la cultura no es la televisión, sino la mala televisión, y no olvidemos que muchos de los modelos arraigados de algunos cuentos, como Garbancito o La ratita presumida, proceden, hoy en día, no de las versiones de los abuelos, sino de las adaptaciones radiofónicas de los años 50.

En el primer caso, en el de la escuela, contamos con los programas de renovación pedagógica, llámeseles como se quiera, que justamente señalan el camino de las destrezas comunicativas del lenguaje, por encima de las gramáticas explícitas o de las historias de la literatura. Ahí tienen su sitio los aprendizajes folclóricos. En el segundo supuesto, creo que no debemos desdeñar la fuerza rehabilitadora que pueden tener los nuevos medios de comunicación, al servicio

cinematográfica de cuentos populares, en sus versiones más autóctonas, como ya hice para tres series de Canal Sur entre los años 94-97, o enseñar a jugar juegos perdidos, si no en el patio de mi casa, porque ya no lo tengo, sí en el de los museos etnológicos, en el recreo del colegio o en el mismo ayuntamiento los sábados y los domingos. Mas para eso, naturalmente, además de un espacio físico, hace falta una decisión política de la que, desgraciadamente, carecemos. Como carecemos, después de tantos años de Autonomías, de Centros Superiores de Estudios Folclóricos, o como se les quiera llamar, donde vuelva a recuperarse, a poner en valor activo, todo aquello que hizo posible una feliz convivencia de las gentes.

La segunda parte del problema es, pues, más de índole política, en el sentido habitual de esta palabra, pero también en el anglosajón del término, que se va imponiendo a través de un concepto tan controvertido como es el de «lo políticamente correcto».

Empecemos por el primero. Uno de los prejuicios que más hay que combatir es el que trata de asociar cultura tradicional con pensamiento reaccionario, pues en modo alguno los verdaderos y auténticos repertorios del folclore avalan esa apropiación indebida que el conservadurismo ha llevado a cabo sobre ellos, simplemente potenciando lo que le parecía bien y silenciando o tergiversando lo que le parecía mal. Muy al contrario, el verdadero folclore es transgresor y heterodoxo, y muy buena parte de la poética de tradición oral puede ser considerada como poética de resis-

tencia del pueblo. A este respecto, por ejemplo, José Luís Abellán escribe: «Siempre que se habla de tradición en España, parece que las derechas se sienten llamadas con un sentido de propiedad exclusivista». El propio Menéndez Pidal, nada sospechoso, hacía esta advertencia: «Las izquierdas siempre se mostraron muy poco inclinadas a estudiar y a afirmar en las tradiciones históricas aspectos coincidentes con la propia ideología. Abandonaron íntegra a los contrarios la fuerza de la tradición. No se dieron cuenta de que ésta tiene aspectos reasimilables y fecundos en todos los tiempos». Y Ortega abordaba este aspecto fundamental, el de la acción formativa y civilizadora de la cultura de raíz, aunque no era precisamente su fuerte, diciendo: «Cuando hablamos de tradición, nos estamos refiriendo a la necesidad de entroncar nuestra acción individual y colectiva en unas raíces que podríamos calificar de auténticas». Todavía Fernando de los Ríos, al filo de la Guerra Civil, se pronunciaba por la obligación de todo intelectual a no perder el hilo de las tradiciones. Y Azaña abundó no poco en esa idea, particularmente a propósito de Don Quijote, como compendio del saber tradicional no metabolizado por la reacción. Ahí es nada. Habría que tirarles de las orejas a muchos políticos de la izquierda actual, y a muchos izquierdistas de salón que siguen denigrando el folclore en sus privilegiadas plataformas de opinión. No han entendido nada y, lo que es peor, vuelven a revalidar el aforismo machadiano: «Desprecian cuanto ignoran». A las comunidades autónomas hay que exigirles que espabilen de una vez por todas, en este asunto, y que concedan a las tradiciones po-

pulares los espacios y los recursos que se merecen: en la escuela, en la universidad, en la actividad de los museos, en la radio y en la televisión que pagamos todos, antes de que sea demasiado tarde; pues, de lo contrario, la historia no les perdonará.

La otra rama de este problema, la de lo políticamente correcto, es algo que también está haciendo verdaderos estragos en la cultura de todas partes, por imposición de unos modelos asépticos, incoloros e insípidos, y que, de seguir así, acabará enviando al baúl de los recuerdos, no ya las canciones populares y la literatura oral, sino muy buena parte de la literatura culta, con variados pretextos, entre los cuales algunos hay muy loables: el feminismo, la no violencia, la multiculturalidad, la lucha contra la xenofobia y el racismo, etc; pero no utilizándolos como coartadas pedagógicas con las que dejar fuera del conocimiento de los niños otros esquemas básicos, la realidad hasta que se tropiecen con ella, desvalidos de toda preparación y con muchas opciones de convertirse en inadaptados sociales. Todas aquellas causas son bien nobles, pero no deben usarse para amparar la extensión de ideologías neoconservadoras, y en particular, la globalización, principalmente en el sentido de esa cierta homogeneización ideológica que nos fuerza a todos a ver el mundo como una amable comedia de Hollywood, entre una guerra y otra. O a leer todos los mismos libros, cantar las mismas canciones y moldearnos con las estrechas quimeras del modelo *neocon*, la más peligrosa de las cuales es la que tiende a hacernos creer que libertad de comercio es igual a libertad de conciencia. Bajo ese prisma

es como se está moviendo en buena medida, y por ejemplo cercano, el universo editorial de los libros infantiles.

No se crea, sin embargo, que el fenómeno es nuevo. En realidad es la culminación de un largo proceso. En lo que a nuestra materia se refiere, la de los cuentos populares, ya ocurrió en tiempos de los hermanos Grimm. Como se sabe, la motivación nacionalista de esos dos grandes filólogos acabaría conduciéndoles a una brutal contradicción. Pues por una parte defendían que Dios habla a través de la cultura popular (ya hay que ser atrevidos), y, por otra, esa cultura había de ser la del campesinado alemán de su tiempo. Pues bien, aparte de que se colaron en su colección dos cuentos netamente franceses (nada menos que *El gato con botas* y *Caperucita Roja*), todos los demás cuentos resultó que existían en todas las demás culturas europeas, sólo que nadie los había llevado a la imprenta, o no en la forma en que ellos lo hicieron. Pero hay más: el respeto que los Grimm sentían por las auténticas formas de la expresión popular les hizo cobijar cuentos que chocaron frontalmente con la ideología pequeño burguesa de su entorno, que los consideró inconvenientes, burdos y groseros, por numerosos motivos. Claro que eso ocurrió sólo en la primera edición, la de 1812. A partir de ahí, ellos mismos eliminaron, suavizaron o corrigieron muchos cuentos de su propia colección. Es una triste historia, pero es una historia real.

Para entender el alcance de esas mutilaciones y marginaciones hay que llegar a finales del xix y primera mitad del xx, en que por fin los primeros folcloristas-positivistas

rue y sus colaboradores, o en España los Aurelio M. Espino-sa, padre e hijo, y antes Antonio Machado y Álvarez y su círculo, o de Joan Amades en el ámbito del catalán, proporcionaron nuevos repertorios tomados en directo de la tradición oral viva, sin contaminación de las tradiciones cultas paralelas, y de informantes generalmente analfabetos, que no incultos. (Gracias a la antropología cultural, hoy ya sabemos que se pueden tener una o varias carreras universitarias y no ser precisamente culto, y al contrario: personas que siguen teniendo dificultades lectoescritoras reúnen en su feliz memoria una extraordinaria cantidad de conocimientos útiles y divertidos para la comunidad.)

De muchas maneras se puede enfocar ese carácter trasgresor, heterodoxo y antiburgués de los cuentos populares, lo que les ha hecho parecer muchas veces como historias inconvenientes para la «correcta» educación del niño, es decir, políticamente incorrectos, cuando en la realidad de la vida cultural tuvieron justamente el sentido contrario: socializar y preparar a los niños para una útil y divertida comprensión del mundo. Claro está que no de cualquier manera, y mucho menos de manera doctrinaria, como suelen hacer las pedagogías reaccionarias, sino a través de lo que venimos llamando la *pedagogía «natural» del folclore*. La base de esta pedagogía es, o era, el desarrollo de la función evocativa del lenguaje, que a su vez es la suma de otras tres funciones que tienden a desaparecer en la comunicación culta: la función simbólica, la función afectiva y la función lúdica. De símbolos, de afectos y de juegos, pues,

va la cosa. O lo que es lo mismo: de aprendizaje a través de imágenes o secuencias narrativas laboriosamente cons-truidas, de perfiles fuertes y conflictos tremendos, que es-conden otras y otras lecturas, y que la mente laboriosa del niño ha de descubrir (no encontrárselas a la fuerza en la moraleja o en historias edificantes y anodinas); de relaciones afectivas con la persona o el grupo que nos hace participar en esas expresiones colectivas; y de pasarlo bien, jugando, cantando o dejándose fascinar por un maravilloso cuento maravilloso, pongamos por caso, *Blancaflor*, o un atrevido cuento de costumbres, como *La niña que riega las albahacas*, o un encantador cuento de animales como *El gallo Kirico*.

La primera de esas maneras lo es como estructura profunda, de articulación oculta del sistema, como corresponde a toda buena gramática. Esa articulación gira en torno al número 3 y al número 2, a planteamientos triangulares y duales, que están en las bases de todo el conjunto. Para empezar, los cuentos se clasifican en tres grandes grupos: *maravillosos, de costumbres y de animales*. Los primeros eran conocidos por nuestros campesinos como «cuentos de encantamiento», y por las clases cultas como «de hadas» (expresión impropia y extranjeriza). Cada uno de esos grupos, en segundo lugar, comprende varios ciclos, que son nuevos agrupamientos de cuentos de temática similar. Y, finalmente, cada uno de esos cuentos es lo tercero, es decir, las versiones concretas que alguien nos cuenta. Dentro de cada cuento, y para revalidar esa estructuración –que, entre otras cosas, es más útil a la memoria que las que tienen

buena profusión de elementos en número de tres: tres hijos de un rey, tres pruebas difíciles, tres hermanas que viven enfrente del palacio, pero sobre todo tres secuencias narra-tivas fundamentales: carencia inicial, intriga del conflicto, solución final.

La estructuración dual es todavía, si cabe, más interesante. Uno de mis descubrimientos más gozosos es precisamente el hecho de que muchos cuentos poseen un contracuento, esto es, una versión contraria, que se le opone en lo semántico, pero basándose en la misma estructura narrativa. Otras veces son series completas las que se enfrentan a otras series completas. Pero más fino todavía: hay cuentos, que suelen pasar inadvertidos, que contravienen punto por punto los esquemas simbólicos acarreados por grandes grupos de cuentos. En el seno de estas radicales antagonías se alojan, a su vez, los elementos más discordantes para la mentalidad pequeño burguesa, los rasgos de humor fuerte, el miedo atronador, las escatologías y ventosidades varias, y tanto en la forma como en el contenido del cuento. Señalemos esquemáticamente algunos casos significativos.

Cuento y contracuento

El gallo Kirico / El medio pollito

La bella durmiente / El príncipe durmiente

La asaúra del muerto / La Media Lunita

Los tres trajes / La flauta que hacía a todos bailar

Ciclos de cuentos opuestos

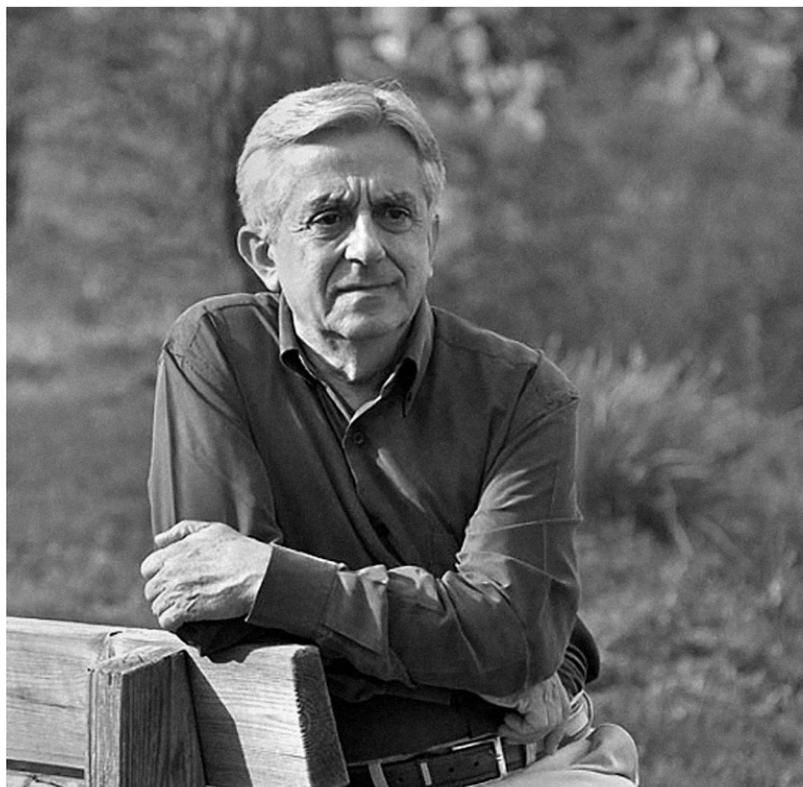
La princesa encantada / El príncipe encantado

Cuentos de tontos / Cuentos de pícaros
Niños valientes / Niños en peligro
Cuentos del lobo / Cuentos de la zorra

Cuentos especialmente trasgresores

La niña que riega las albahacas
Un pobre rey
El zorro confesor
El príncipe desmemoriado
Cuentos de frailes, curas y monjas
(generalmente eróticos)

Se comprende fácilmente por qué la mayoría de estos cuentos no han conocido la estampa. Y si lo han hecho ha sido en colecciones científicas minoritarias. Pero se comprende también por qué son los que más gustan cuando consiguen romper el círculo de hierro de la cultura oficial. Pero lo más esperanzador de todo es con qué naturalidad los niños de hoy los aceptan, como pasó en otras épocas, confirmándose una vez más que, bajo esa apariencia rústica que tienen muchas veces, se esconden –atención– las historias más intemporales que el pueblo ha construido en su larga, paciente y mal comprendida inteligencia, que no es otra que la inteligencia crítica frente al poder, la inteligencia liberadora frente a los límites de la condición humana, y la inteligencia divertida frente al enigma de la existencia. Mucho nos queda que aprender de todo ello. Espero que no sea demasiado tarde.



ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR. Doctor en Filología Moderna, narrador, ensayista, poeta, guionista de TV, autor dramático, columnista... Como ensayista y narrador ha hecho una importante contribución al rescate de los cuentos hispánicos de tradición oral. Entre sus muchos galardones destaca el Premio Nacional de Literatura Infantil, 1985.

CUENTO Y MÚSICA: UN IDILIO PERMANENTE

Fernando Palacios

Este artículo trata del campo de trabajo que se produce por la intersección entre cuentos, sonidos y músicas, de vital importancia en la educación de la atención y de la escucha.

Las artes del tiempo son las más emocionantes. Las tensiones medidas y calculadas del teatro, el cine, la música, la danza y los cuentos buscan rescatarnos de nuestro tic-tac habitual y trasladarnos a otro espacio regulado por blandos y desiguales relojes que miden otro tipo de tiempos. Estos son los tiempos del arte, tiempos que sobrepasan la medida uniforme y monótona del péndulo, tiempos que al estirarse y encogerse adoptan formas caprichosas, tiempos que atacan directamente a nuestra sensibilidad, provocándonos reacciones inexplicables: desde el aburrimiento a la pasión, de la nostalgia al desenfreno.

Todas estas artes que parten del principio de estar construidas en el eje del tiempo es decir, que su existencia la manifiestan desarrollándose entre un principio y un fin,

empezando en un momento y acabando en otro tienden a relacionarse e incluso a confundirse; de ahí que el cine y la danza tengan banda sonora, el teatro sea un cuento representado y la ópera las cuatro cosas a la vez. Uno de esos aires de familia común a todas ellas es el deseo de relatar algo. Ese algo puede tener un sinfín de contenidos y ser contado de múltiples maneras: desde un suceso real con pelos y señales a un relato abstracto; de una anécdota imaginaria a un mensaje trascendental... el caso es que sea «contado», bien sea por palabras, por imágenes, por movimientos o por sonidos. Contar, referir, relatar... son esos intercambios de experiencias que se produce en el tiempo cuando alguien tiene el deseo, los conocimientos y la capacidad de transmitir, y otro –u otros– el de atender.

Otro de los principios del que parten los artistas del tiempo –al menos, una mayoría– es el de intentar «no aburrir». Su objetivo es entretener, disolver el segundero de nuestros cuerpos en una jalea temporal con inicio y final. Para ello, quien «cuenta» debe conocer bien los ritmos del lenguaje de su arte, convertirlo en el ritmo emocional del espectador y ofrecer los espacios necesarios para la asimilación de su mensaje. Eso lo saben todos aquellos que se sirven del tiempo para, de una manera u otra, transmitir información; eso lo saben a la perfección quienes dedican parte de su tiempo, de su profesión, de su vida a entretener a sus oyentes con historias. Inolvidable aquella escena de la película *Memorias de África*, que nos mostraba cómo la protagonista encandilaba con sus cuentos improvisados a sus amigos que, junto a la chimenea, con una copa y tendi-

dos en el suelo, seguían sin pestañear cada una de las peripecias de la oradora. Pero mucho más inolvidable es para mí la plaza *Djemaa el Fna* de Marrakech, por fin proclamada por la Unesco Patrimonio oral de la humanidad, repleta de contadores de cuentos, de charlatanes y de oyentes extasiados. Juan Goytisolo, defensor a ultranza de dicho patrimonio y artífice de la titulación, le contestaba a Carlos Fuentes que cuando estamos en ella no sentimos que retrocedemos medio siglo en el tiempo, como indicaba el ilustre escritor mejicano, sino que «nos hemos adelantado quinientos años». Comparto absolutamente dicha opinión: contar historias, transmitir conocimientos a viva voz, escenificar cuentos con los recursos del cuerpo es algo, no sólo inmemorial, sino eterno. Que el maremoto de los medios audiovisuales no nos hagan olvidar algunas de las esencias de las que se vale la humanidad para subsistir.

FORMAS EN EL TIEMPO. MODOS DE CONTAR.

El cuento narrado y la música muestran muchas concomitancias y enormes campos de trabajo comunes, pues ambos son caminos que desarrollan una forma, son una progresión de sucesos y acontecimientos que se articulan ordenadamente, manteniendo una lógica en el discurso y un interés en las maneras de exponerse. Son formas discursivas: desde que empiezan hasta que acaban conforme se va contando el cuento o va sonando la música van apareciendo los personajes, se enfrentan entre ellos, se suceden las

situaciones de mayor interés que confluyen en un final, fruto y colofón de lo acontecido hasta entonces. Los personajes «salen a escena» una y otra vez: en el cuento los reconocemos con sus nombres, sus voces y sus actos, en la música con sus ritmos, timbres y melodías. Esta tradicional y tan conocida equivalencia ha dado enormes frutos en las músicas de programa, descriptivas y representadas: los personajes, acciones e ideas pueden identificarse tanto en la historia como en la música a través de leitmotiv, que se repiten siempre que la acción lo precise. Pero esta equivalencia también se encuentra en las músicas menos concretas –sonatas, suites, canciones, conciertos, estructuras libres– que, al fin y al cabo, se valen de planteamientos dramáticos, más abstractos que descriptivos, que conforman sus estructuras sonoras.

Como una de las sustancias del tiempo es la de ser imparable, cuentos y músicas recurren al tradicional principio de auto referencia para jugar con el ir y venir de los acontecimientos. Una de las formas tradicionales de los cuentos populares son las retahílas, las acumulaciones y los encadenados que muestran a quienes escuchan un camino claro y elemental por donde fluye la historia, a la vez que hipnotizan y envuelven; es como un juego absorbente donde la lógica y la memoria actúan a la par. Muchas músicas funcionan de una forma muy parecida: giros melódicos que se amplían al repetirse, melodías que vuelven una y otra vez, estribillos... (tal es así que ambas artes se funden constantemente en forma de canciones, como hablaré más adelante). Como ejemplo de esta estrecha relación me gusta-

ría destacar la divertida y modélica obra *Historias para dormir, para clarinete y narrador*, de Tom Johnson: doce somnolientas narraciones mínimas, repetitivas y aritméticas –como contar ovejitas antes de dormir– que rompen los límites entre narración y música, pues en esta obra son la misma cosa: la acción son los propios sonidos.

Según Vladimir Propp, los cuentos maravillosos tienen una férrea estructura que se inicia con un daño o un deseo, continua con la aventura del héroe (su partida hacia otras tierras, el encuentro con alguien que le ayuda, el duelo con un adversario) y el retorno. En total, Propp indica una sucesión de treinta y una acciones diferentes posibles que pueden acontecer en la acción: alejamiento, prohibición, engaño, fechoría, partida, combate, tarea cumplida, castigo, etc. Algunas de estas funciones así las llama Propp son imprescindibles para poner en marcha el mecanismo del cuento, otras son variantes posibles. Agrupando estas acciones nos queda el clásico «prólogo, nudo y desenlace», equivalente al «exposición, desarrollo, reexposición» de multitud de formas musicales.

Elementalizando, podemos establecer íntimas relaciones entre los elementos constitutivos de su lenguaje. Siguiendo un orden natural, situamos en primer lugar todo lo referente al sonido: mientras la voz cambia de registro y diferencia a los personajes, la música cambia de instrumentos y de timbres; la intensidad, los *crescendi* y *diminuenti*, los acentos y énfasis en un punto, son recursos equivalentes. En segundo lugar los silencios: serenos, angustiosos,

velocidad, aceleraciones y retardos. En cuarto lugar la frase: su duración y entonación, sus puntos de inflexión, su reposo y final, su «intención». Y, por último, la forma, es decir, cómo se articula todo lo anterior, cómo discurre de una manera lógica y cuáles son sus momentos de mayor y menor tensión dramática.

No solamente la música y la narración oral confluyen en tener una estructura de similares rasgos, también ambas se valen de un catálogo de recursos comunes para obtener expresividad en sus discursos, incluso utilizan las mismas palabras para indicar el «carácter» de cada momento: apasionado, amoroso, con bravura, patético, delicado, enérgico, expresivo, simple, jocosos, furioso, dulce, melancólico, rústico... El conocimiento por parte del artista de la gramática del lenguaje del que se sirve y de sus técnicas de utilización es fundamental para conseguir transmitir sus ideas y estados de ánimo al público.

Ann Rachlin, famosa profesora de música inglesa, escritora y narradora de cuentos musicales, tiene en su haber toda una larga serie de conciertos y grabaciones («Fun with music») que podría decirse que tanto son «cuentos con músicas que los ilustran», como «músicas con cuentos que las unen». En este formato dispone de títulos tan fascinantes como *La música del cumpleaños de Chou-Chou* (con música de Debussy), *Simbad y el águila hechicera* (con música de Rimsky-Korsakov), *Las aventuras de Americat* (con música de Gershwin), *El Támesis de otros tiempos* (con música de Haendel), *Mandy y la mariposa mágica* (con música sinfónica variada), etc. Si tienen la suerte de poder escuchar

detenidamente estas grabaciones, observarán como el cuento y la música se funden de muchas maneras distintas (música sola, voz sola, voz con música de fondo, narración al ritmo de la música, música y texto a la vez...) para conseguir ese nuevo género que es el cuento musical; un género en el que se unen dos fuerzas para potenciar su resultado.

Otra auténtica maestra en hacer coincidir las expresiones oral y musical es Carmen Santonja: ahí están sus trabajos para el *Peer Gynt* de Grieg, *El pájaro de fuego* de Stravinsky, *El álbum de la juventud* de Chaikovsky y *Till Eulenspiegel* de Strauss, algunos de los cuales he tenido el placer de montar en los Conciertos Escolares de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Su perspicacia para dejar sonar la música en los momentos fundamentales, para narrar la historia a los impulsos del sonido, para llevar la acción al ritmo preciso de la música, para verbalizar los sentimientos que produce la escucha, en fin, su capacidad para «contar» las historias que tiene la música y enseñar con su cuento es ilimitada. Simplemente les diré que repetidas veces he puesto en mis clases de formación del profesorado una grabación casera de su *Pájaro de fuego*, grabada en directo en el teatro Pérez Galdós de Gran Canaria, y la mayoría de mis alumnos –profesores de música casi todos– han coincidido en sus respuestas: «primero fue el cuento y luego un compositor hizo la música». Hay que tener en cuenta que la famosa música de la suite de Stravinsky, ignorada por casi todos los asistentes al curso, fue compuesta hace casi noventa años, música que Carmen se sabía de memoria

cuento musical le quedó tan de una pieza que parece men-tira que no haya sido siempre así.

Pero, atención, la posible coincidencia en las expresiones de cuento y música depende mucho de la manera de ser contados. Del mismo modo que se podían haber hecho una infinidad de obras muy diferentes a la que hizo Beethoven con las cuatro famosas primeras notas de su 5ª Sinfonía, del mismo modo que se pueden hacer novelas y películas muy distintas con una misma historia, igual pasa con los cuentos: es más importante el cómo que el qué. En un cuento, el orden de los acontecimientos, la interpretación del texto, la «escenificación» de la voz del intérprete son decisivos para que ejerza el efecto deseado. Hay muchas maneras de hacer lo mismo y se debe elegir la más adecuada para cada caso.

El compendio más claro y palpable de cómo se puede escribir un cuento se encuentra en el imaginativo libro *Ejercicios de estilo* que Raymond Queneau escribió hace exactamente cincuenta años. El contenido de este especialísimo libro es ni más ni menos que cien maneras diferentes de contar una trivial anécdota de catorce líneas, una especie de tema con variaciones, a cual más sabrosa. Vean algunos títulos de dichas variaciones: telegráfico, alejandrinos, torpe, pasota, por delante por detrás, injurioso, precisiones, gastronómico, exclamaciones, oda, onomatopeyas... y así hasta cien. Un manual único y fundamental para el profesor de música, dado que la variación es algo sustancial en todo arte, su conocimiento es primordial para comprender el papel que desempeña en la abstracción musical.

EL LIBRO QUE SUENA. EL SONIDO QUE CUENTA.

Hay escritores y cuentistas con especial oído atento. Son aquellos que hacen «sonar» a sus libros, aunque éstos no tengan ninguna referencia musical explícita. En sus narraciones nunca falta una puntual descripción del paisaje sonoro. Unas veces llega a ser tan pormenorizada que revivimos en nuestro interior todos los sonidos descritos. Pon- gamos, entre muchos, el caso de *Luna de lobos*, primera novela de Julio Llamazares, que se centra en la peripecia humana de los «maquis» refugiados en los montes. Allí, en las frondosas y escarpadas soledades de la Cordillera Cantábrica, el oído asume un papel decisivo; aprende aceleradamente todo aquello para lo que fue creado y que la vida ciudadana ha ido olvidando: vuelve a ser el centinela perpetuo e incansable que denota hasta la más mínima alteración en el paso de los días. Parte de ese aprendizaje está soberbiamente descrito al comienzo del libro: «Hacia las dos de la mañana, el crujido de los goznes de un portón me sobresalta. Es un crujido ronco, amortiguado por la paja, en el corral. Escucho, inmóvil, conteniendo la respiración. Pero no se oye nada, absolutamente nada. Ni voces o pasos en la calleja, delante de la casa, ni el rugido del motor de un automóvil que se alejara de regreso hacia el cuartel. Sólo el crujido ronco de los goznes del portón, en el corral, la enorme cerradura al ser pasada y las lejanas campanadas de las dos, deshilachadas por el cierzo. Aún espero, sin embargo, cerca de una hora antes de salir del agujero».

En otros casos es solamente un pequeño detalle sono-

ro, una simple referencia a nuestra memoria auditiva la que nos cautiva: «Esta historia del sombrero me la contó el señor Ramón en confianza, y con promesa mía de que nunca la llevaría a los papeles. Hará treinta años de esto. Era por julio. Estábamos junto a la presa del molino, sentados en los lavaderos. De vez en cuando, una manzana caía al agua.» El final de esta narración sobre «Liñas de Eirís», de Alvaro Cunqueiro (*La otra gente*), sume al lector en un estado ensimismado de ansiada placidez, donde el tranquilo paso del tiempo se siente a través del marco sonoro de las manzanas.

Dos cuentos infantiles ilustrados donde el sonido es parte sustancial del argumento son los titulados *Alex y el silencio*, de N. Brun-Cosme y Y. Nascimbene, y *Demasiado ruido*, de Ann McGovern. En el primero un niño expulsa de sí el miedo al silencio cuando descubre la maravilla de sus propios sonidos. Asistamos a ese descubrimiento: «Alex repliega el brazo y lo vuelve a extender de nuevo: ¡flip!, la manga roza ligeramente el pantalón. Vuelve a empezar una y otra vez. Y ¡fliiip! ¡fliiip! ¡flii...! los diminutos sonidos derraman sonrisas sobre la nieve. Se levanta y avanza, poco a poco, scriiic, scriiic... otros ruidos brotan bajo sus suelas. Entonces toma en su mano, en su pequeña mano suave, un poco de frío de la nieve y lo aprieta. hace pchii y sale agua. Y todos esos pequeños flip y scriiic y pchii, todos esos diminutos ruidos, ahuyentan el miedo y hacen desaparecer la cólera.» En *Demasiado ruido* el protagonista vive en una casa tan ruidosa que acude a un sabio para que le aconseje. Este le dice que invite a vivir a su casa a una vaca, a un

caballo, a una oveja... hasta que el ruido se acumula y se hace insoportable; después les invita a marcharse uno a uno hasta que al final se queda sólo con el «cruic cruic» de la tarima.

Todos estos sonidos de los que hablo son insustituibles, indispensables para percibir y degustar la acción del libro y el cuento. Sin ellos –especialmente en los últimos casos que les he descrito– la narración quedaría corta, insulsa, sin brillo. Al fin y al cabo, nuestros días, entornos y vidas son asimismo narrados por una relación de sonidos que, ordenados e inevitables, nos rodean y que van definiendo a su manera nuestra historia. Resumiendo: en toda historia los sonidos también cuentan, y mucho.

El final de este capítulo lo pone por derecho propio el magnífico cuento de Miguel Fernández que, bajo el título *Primeros pasos en el paisaje sonoro*, apareció en el número 1 de esta revista. Este sencillo cuento infantil reflexiona sobre el mundo de los sonidos que rodean al individuo y que constituyen su entorno auditivo. En un mundo silencioso, donde alguien se olvidó en una perdida caja el «polvo sonoro», un águila lo esparce desde los aires dotando a cada vibración de su sonido particular: «Como por arte de magia cuando una mota de polvillo tocaba algo, si esto se movía, comenzaba a sonar. El viento comenzó a silbar alrededor de la cesta y las alas del águila empezaron a producir un agradable aleteo que parecía un ritmo de danza (...) Poco a poco, todo se fue poblando de una inmensa variedad de sonidos, y aunque cerraras los ojos podías imaginarte claramente el paisaje que te rodeaba (...) ¡Qué suerte!, a

partir de ahora, las frías noches ya no estarían vacías cuando se fuera la luz, porque aunque no se vieran las formas y los colores todos seguirían sintiendo el *paisaje sonoro*. Y colorín colorado, este cuento se ha acabado.»

CUENTOS DE MÚSICA. MÚSICAS DE CUENTO.

Para este capítulo parto de la base –seguramente discutible– de que cualquier asunto, por complejo que sea, es susceptible de ser contado en forma de cuento. Si aceptamos esta premisa no nos queda otro remedio que admitir que la música y todo su entorno es un excelente tema de inspiración para los cuentistas. De hecho así es. Ann Rachlin, una vez más, nos demuestra que no hay tema musical que se resista a ser trasladado a la forma de cuento para niños; en este caso en forma de tapas duras y con ilustraciones para contar la vida de ciertos niños que llegaron a ser grandes compositores, como Bach, Brahms, Chopin, Haendel, Haydn, Mozart, Schumann y Tchaikovsky.

Uno de los temas eternos en los cuentos clásicos es el del éxtasis mágico que poseen ciertas músicas: *El flautista de Hamelin*, *La historia del soldado*, *El ruiseñor*, de Andersen; *El músico prodigioso* de los Hermanos Grimm, *La canción más bonita* de Bolliger, y un largo etcétera. En efecto, la atmósfera de atención ensimismada que producen los cuentos es la ideal para ejercer la escucha a todos sus niveles, y el estado perfecto para comprender todo tipo de conceptos,

de la música. No nos ha de extrañar que muchos profesores de música en primaria y secundaria –unos de una forma intuitiva, otros perfectamente diseñada– utilicen los cuentos para atraer la atención y explicar las cuestiones más sencillas y más complejas a través de ellos.

Empieza a hacerse imprescindible, por lo tanto, reunir una buena colección de los más y menos conocidos, de los editados aquí y allá, y, más importante todavía, ampliar su campo de acción escribiendo otros nuevos. En este sentido, contamos hoy día con no pocos cuentos de tema musical nacidos ya con su música incorporada. Es el caso, por ejemplo, de *Little Sad Sound* de Alain Ridout con texto de David Delve, para narrador y contrabajo, y *El sonido viajero*, de María Escribano, cuento ilustrado para narrador y cuarteto de guitarras; en ambos casos las peripecias del viaje son vividas por los sonidos. También me gustaría destacar *La vuelta al mundo en una hora, para narrador y selección de música educativa*, de Sofía López-Ibor, que trata de un recorrido por el planeta en busca de instrumentos autóctonos. Por mi parte, he contribuido con dos obras para narrador y orquesta sinfónica: *La mota de polvo*, con clarinete solista que «escenifica» los avatares de tan diminuto personaje; y *Las baquetas de Javier*, con percusión solista que cuenta la vida de un joven percusionista.

El interés creciente que, a mi modo de ver, despierta este tema, y el desconocimiento general que se tiene de él –todavía–, me han movido a husmear en el interminable archivo de cuentos musicales infantiles ilustrados de las profesoras Sofía López-Ibor y Marga Sampaio, impenitentes

coleccionistas y expertas en este género bibliográfico, donde he encontrado auténticas joyas de las que paso a mencionar de forma resumida algunos de las ejemplares –desde luego, mi afán no es hacer un catálogo. En primer lugar, tres cuen-tos encadenados que se centran en el mundo de la canción:

The First Song Ever Sung («La primera canción del mundo»), de Laura Krauss Melmed, ilustrado por Ed Young, nos habla de la infinita variedad de canciones que existen y de cómo se relacionan con las gentes: un niño le pregunta a su abuelo cuál fue la primera canción del mundo, éste le contesta que fue una canción de trabajo; le pregunta a su abuela y le dice que fue una canción de tejer; su hermano que fue una canción de patadas y saltos; su hermana una canción de la comba; su perro que una canción de aullido; los peces que temblorosa... su madre, al fin, le contesta que fue una canción de sueños y de cariño y le canta una nana.

Canción de cuna, de J. Chelsea Aragón y K. Radzinski, es un perfecto ejemplo de variación: una madre canta una nana a su niño, el viento arrastra la canción hasta el mar, el mar se la canta a la luna, la luna a las ballenas, éstas a las sirenas, las sirenas al farero... así va pasando la canción a los gansos, a un pájaro, a los grillos, las ranas y los animales del bosque; al amanecer llega la canción a la casa y despierta a la madre y a su niño.

En *The Seashell Song* («La canción de la caracola»), de Susie JenkinPearce y Claire Fletcher, asistimos a las mágicas posibilidades de una canción: una niña encuentra una caracola, se la acerca a su oído y la caracola le va can-

el brillo de sus olas, los tesoros que posee, le canta cómo es el mar congelado, le habla de las sirenas... todo ello es-condido en la mágica escucha de un sonido que no se sabe de dónde viene, cercano y lejano a la vez, que se produce en el invisible interior del caparazón de un animal silencioso.

Otros cuentos tratan el espinoso tema de tocar o no con partitura (*El concierto de flauta*, de Wolf Harrant, ilustrado por Margarita Menéndez), sobre el éxtasis que puede producir una melodía (*Concierto de libertad*, de Gianni Padoan), o toman a los instrumentos como protagonistas (El violín de Auschwitz de María Angels Anglada, *El violín de oro* de Frank Dickens, *El luthier de Venecia* de Claude y Frederic Clement, *Paulina ó piano* de Alice Vieira).

Las ranas cantarinas y bailarinas siempre son bien recibidas en los cuentos infantiles. Es el caso de *La historia de la rana bailarina*, donde Quentin Blake da un repaso a la danza del siglo xx; o el de *Rosamunda, la rana soprana*, de Pilar O'Connor, en el que un hada convierte a una cantarina rana en prima donna.

Tres libros que figuran en lugar preeminente –no sólo por su gran tamaño– en el apartado de cuentos musicales de mi biblioteca son: *Claudio Abbado. La casa de los sonos*, que muestra una manera sencilla y ágil de contar la vida del gran director italiano introduciendo de paso al niño en el mundo de la orquesta, sus instrumentos y las agrupaciones camerísticas. *Vive la musique!*, con unos personajes muy típicos e ilustraciones originalísimas, que da un paseo por las músicas e instrumentos de diferentes culturas. Y

cotidiana de todos los músicos de una gran orquesta sinfónica antes de dar un concierto.

La ilustración puede pasar a convertirse en cómic. Es entonces, a partir de los dibujos secuenciados como un «cine de papel», cuando las imágenes se acercan más al discurso musical. En este apartado hay un sinfín de «musicogramas» publicados en los textos de música para la enseñanza obligatoria, resueltos con mayor y menor fortuna, que tienen siempre la virtud de contar la música cual si fuera un cuento. Cabría destacar también *La historia de la música en cómics*, de Deyries, Lemery y Sadler, y *Petit histoire illustrée des instruments de musique*, de Toni Goffe.

No quisiera terminar este capítulo sin enviar un recuerdo a la serie de veintitantos cuentos para mayores que, agrupados bajo el rótulo de *Historias de la música*, José Luis Téllez dejaba destilar dentro de sus programas de radio *Música abierta* para Radio 2 de R.N.E, algunos de los cuales salieron posteriormente impresos en la revista *Scherzo* con el seudónimo de Daniel Jordán. Eran puestas en escena metafóricas que podían tratar tanto de la función armónica de la séptima de dominante, como de una imposible conversación de Diaghilev y Stravinsky después de muertos. Ahí van algunos títulos como muestra de las infinitas posibilidades que tiene la música en este terreno cuando una mente clara e ingeniosa les da forma: *La música del desierto*, *De órganos y organistas*, *Del origen de una leyenda*, *El sueño de los héroes*, *La máquina de afinar músicas...*

CUENTOS CON RIMAS, VERSOS Y CANCIONES.

La disolución absoluta del cuento en la música –y viceversa– se produce cuando ambos se convierten en canción. ¿La canción genera al cuento? ¿El cuento a la canción? Este género es tan antiguo y universal que las respuestas no están en ninguna parte. En la introducción del libro *Música y poesía para niños*, con selección de Alfonso García y música de Ángel Barja, leo lo siguiente: «Música y poesía han ido siempre juntas. La música, para vestir a la poesía; la poesía, para dar cuerpo a la música. La palabra se crece al ser recitada y se ilumina al ser cantada».

La editorial Penguin dispone de colecciones de cuentos tradicionales ilustrados de todo el mundo; casi todos ellos suelen ser acumulativos, con ritmos, juegos y trabalenguas y con la posibilidad de ser cantados. Por ejemplo: uno de ellos, el africano *El sueño de la tortuga*, trata de como pronuncian los animales del bosque la difícil palabra «omomrombonga»; en otro, estadounidense, (*Today is Monday* «Hoy es lunes», de Eric Carle) se canta con escala de *blues* el menú de cada día de la semana; el chino *Tikki Tikki Tembo*, contado por Arlene Mosel, trata de los nombres de dos niños: uno muy muy largo, y otro muy muy corto. Son libros que, a poca imaginación que le eche el profesor de música, llevan ya implícitas las aplicaciones musicales educativas.

Otro muy interesante formato de cuento es aquel que incluye canciones, con su partitura, dentro del argumento. Nada más mencionar esto me vienen a la memoria aquellos

cuentos radiofónicos cuyas canciones se clavaron a fuego en la memoria de toda mi generación: *El mono titiritero*, *La gallina Marcelina*, *La canción del hipo*, etc. Antes se po-dían escuchar por la radio, hoy ya no; sin embargo, antes era muy difícil encontrar este tipo de cuentos editados, hoy es más fácil. Si se rebusca un poco se puede dar con *Tranquila tragaleguas* de Michael Ende (con su «Marcha de las tortugas», «Tarantela de las arañas», «Blues de los caracoles», «Zarabanda de los lagartos»...); *En tiempos de Maricastaña*, de Lamberto del Álamo (nueve historias musicales para los más pequeños); o con *Una semana con el ogro de Cornualles*, de Miguel Pacheco.

Hay muchos cuentos que son una sola canción y canciones que cuentan un cuento de cabo a rabo. Algunas de las más abundantes en todos los confines del planeta son las que he mencionado en los comienzos de este artículo: las canciones-cuento acumulativas. Repetir frases, sonidos, rimas es algo común al folclore universal. Recuerdo perfectamente la impresión que me producía de pequeño cantar la famosa canción de «estaba la rana sentada cantando debajo del aaaagua, cuando la rana se puso a cantar vino la mosca y la hizo callar; la mosca a la rana que estaba cantando...» y terminaba con «el diablo a la suegra, la suegra al hombre, el hombre al agua, el agua al fuego, el fuego al palo, el palo al perro, el perro al gato, el gato al ratón, el ratón a la araña, la araña a la mosca, la mosca a la rana que estaba cantando...» Si de pequeño me gustaba mucho, de mayor me sigue gustando igual, aunque de entre las que conozco con esta hechicera estructura encadenada mi favo-

rita es una pícaro y antigua canción (*Boda sefardita*) que trata de la descripción, una a una, de las bellezas de la no-via y sus poéticas semejanzas.

El punto máximo de cuento encuentro y fusión de cuento y música es aquel que genera una ópera, un ballet o una obra de teatro musical. Es el caso de las clásicas *Bastian y Bastiana*, *La flauta mágica*, *Hansel & Gretel*, o *Los sobrinos del Capitán Grant* –por mencionar sólo los más evidentes–; las innumerables obras de todo tipo generadas por *Alicia en el país de las maravillas* y *El Principito*; las óperas para niños de Menotti, Maxwell Davies y Schultze; y, claro está, la mayoría de los trabajos escénicos de compositores rusos que han tenido como tradición partir de su nutritivo patrimonio cuentístico tradicional (*La bella durmiente*, *Cascanueces*, *El gallo de oro*, *El pájaro de fuego*, *El amor de las tres naranjas*, *Cenicienta*...) Casos más recientes a tener en cuenta son, entre otros, Xavier Montsalvatge y su *Gato con botas*, o Elena Montaña y Enrique Muñoz con *La isla de la bruja*: ambos marcan una continuidad, si bien escasa y aislada, en la creación de un repertorio escénico.

Otras veces al cuento se le cae la música y se queda convertido en verso. Ya sólo el verso cuadrado, la rima sorprendente, el ritmo del lenguaje y la estructuración de las frases –forzadas muchas ocasiones por la disciplina versificadora– son tan atractivos que le añade a la historia un componente nuevo y decisivo para su disfrute. La rima tiene componentes magnéticos que potencian el carácter mágico del cuento, envuelve el argumento con un ropaje esplendoroso. Su ritmo, sonoridad y previsibilidad algo

dudosa lleva consigo un poderío que actúa psicológicamente en la percepción y en la memoria, proporcionando una experiencia irreemplazable en el niño. En Colombia me he encontrado con mucha gente de mi generación que, treinta años después, recuerda con exactitud, palabra a palabra, rima a rima, los cuentos en verso de Rafael Pombo que leían de muy pequeños: simplemente mencionar los títulos *El gato bandido*, *El renacuajo paseador*, *Juan Chunguero* o *Las siete vidas del gato* desencadena en ellos toda la riada de poemillas y ripios que se mantienen indelebles en no se sabe qué rincón de la memoria.

Menciono, por último, a uno de los grandes maestros de los cuentos infantiles de este siglo: Roald Dahl, en este caso por sus desternillantes publicaciones en verso –casi siempre son endecasílabos rimados de dos en dos, magníficamente adaptados al castellano por Miguel Azaola, M. Puncel y M. A. Diéguez–. De ellas me gustaría destacar *¡Qué asco de bichos!* y, sobre todo, *Cuentos en verso* para niños perversos, que son los clásicos cuentos de toda la vida (*La Cenicienta*, *Blancanieves*, *Caperucita Roja*, *Los tres cerditos*...) contados de manera tan perversa y con rimas tan graciosas que cada vez que se lo leo a alguien acabamos todos llorando de la risa.

EL CUENTO MUSICAL: ¡POR FIN ALGO PARA NIÑOS!

Hasta ahora les he hablado de íntimas relaciones en-

rencia claramente a ambos y que aparece en el momento en que se convierten en producto de mercado. Veamos. Si usted quiere regalar a un niño un libro adecuado para su edad seguro que no va a tener ningún problema; en cualquier librería, por pequeña que sea, encontrará variedad de libros infantiles de diferentes tamaños, calidades y precios; incluso colecciones de cuentos que ordenan sus volúmenes por edades y colores. Seguramente, también le llamará la atención la cantidad de preciosos libros ilustrados que para usted querría. Saldrá de la librería exclamando: «¡pero qué cosas hacen ahora para los niños!» Efectivamente, del mismo modo que hoy día hay un amplio y competitivo mercado del juguete, del material escolar, de ropa y de elementos deportivos, lo hay editorial, cinematográfico y recreativo.

Ahora bien, si lo que usted quiere es regalarle música a ese mismo niño de antes se encontrará con una situación muy diferente: en cualquier tienda de discos hallará únicamente dos cosas: pop para niños y pop para jóvenes. ¡Y se acabó! La mayoría de lo que les he contado hasta ahora es como si no existiera. La única excepción que confirma la regla es –al margen de las publicaciones escolares– un par de extintos *Clásicos Divertidos* –tan solitarios en nuestro mercado que acabaron por desaparecer– y la enésima publicación de *Pedro y el lobo* por Miguel Bosé, Iñaki Gabilondo, Constantino Romero, o por el que esté de moda en cada momento. En una de las más importantes y nutridas tiendas de discos de Madrid sugerí en una ocasión que hicieran un apartado de música para niños donde no entraran las can-

ciones de la tele: el espacio que ocupó fue de un palmo mal contado.

Quienes rigen la mercadotecnia de la música infantil están convencidos de que lo que deben escuchar los niños y adolescentes es, exclusivamente, música comercial, y nada más. Parten de la errónea y alienante –pero rentable– base de que la mente infantil está especialmente diseñada para absorber la «mágica fórmula» de la claqueta constante, de la repetición infinita de su contenido, de las melodías ñoñas y de las letras vacías de la música comercial. ¡Y como ellos se empeñan, no hay salida! El bloqueo está servido, la falta de imaginación e iniciativa de los sellos discográficos españoles es tan abrumadora que ignoran cosas tan elementales como que sus propias empresas (D.G.G., Philips, Decca, EMI, WEA, Sony, Le chant du monde...) producen para otros países europeos colecciones enteras con el nombre de «Junior», «Kinder Classics», «Compact Jeunesse», «Le petit menestrel», «Raconte moi la musique», «La petit ecole de musique», «For children» y un larguísimo etcétera. ¿Qué contienen estas colecciones?: esa fusión de texto y música de la que no dejo de hablar. ¿Por qué aquí no hay? ¿Somos tan ignorantes? ¿No nos merecemos esos productos igual que nuestros colegas de la U.E.? ¿Por qué no podemos elegir entre distintas ofertas? Les confieso que me he recorrido no pocas casas discográficas y editoriales llevando bajo el brazo algunas de las producciones de cuentos musicales para niños y jóvenes de las que les he hablado y sólo he recibido caras complacientes y contestaciones de esta guisa: «son maravillosos... pero no lo vemos», «el mercado está

saturado», «si no es curricular no se vende», «demasiado cultural para llevarlo a los quioscos»... Pero ¿qué hay que ver?, ¿que saturación es ésa donde no hay nada?, ¿los niños sólo se compran los libros de la escuela?, ¿hay algo que sea «demasiado cultural» para los niños? Reconozco que no les entiendo en absoluto.

Pero, mira por dónde, en mi peregrinar con los cuentos bajo el brazo fui a dar con Patxi del Campo, director de esta publicación y de los proyectos «Música, arte y proceso» y «Agruparte», y se produjo el flechazo. No tuvo nada más que echar un vistazo a su alrededor para comprobar el erial que es el mercado musical infantil y juvenil. Fruto de este encuentro es la colección «La mota de polvo», una colección de librodiscos cuyo contenido son cuentos musicales, narrados y con la mejor música, que sólo pretende llenar una pequeña parte de ese gran hueco que nos ha dejado la perversa miopía de las empresas fonográficas y los medios de comunicación. Los resultados alcanzados con este tipo de cuentos musicales en los ciclos de Conciertos Didácticos de muchas Orquestas Sinfónicas (Filarmónica de Gran Canaria, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Tenerife, Sinfónica de R.T.V.E., Ciudad de Granada, Sinfónica de Colombia, del Estado de Münster, Ciudad de Málaga...) han sido tan literalmente apabullantes que esperamos que la misma música y cuentos de sus programas, en forma de colección de discolibros, sea el pistoletazo de salida hacia un mayor acercamiento del mundo de la música a niños y jóvenes, tanto en casa como en la escuela, y enriquezca sus horizontes a través del disfrute del arte en su estado más puro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMO, L. En tiempos de Maricastaña. Madrid, Mundimúsica, 1995.
- ANDERSEN, H. CH. Cuentos. Madrid, Alianza, 1991.
- ANHOLT, L. Degas y la pequeña bailarina. Barcelona, Serres, 1996.
- BLAKE, Q. La historia de la rana bailarina. Madrid, Altea, 1985.
- BOLLINGER, M. La canción más bonita. Madrid, SM, 1986.
- BRUN-COSME, N. Alex y el silencio. Barcelona, Milan, 1990.
- BRYANT, S. C. El arte de contar cuentos. Barcelona, Hogar del libro, 1989.
- LES CHATS PELES. Vive la Musique!. Bélgica, Éditions du Seuil, 1995 (Seuil Jeunesse).
- CHELSEA ARAGON, J. Canción de cuna. Madrid, Anaya, 1991.
- CLEMENT, C. El luthier de Venecia. Barcelona, Aliorna, 1989.
- CUNQUEIRO, A. La otra gente. Barcelona, Destino, 1975.
- DAHL, R. Cuentos en verso para niños perversos. Madrid, Altea, 1995.
- DAHL, R. ¡Qué asco de bichos!, Madrid, Santillana, 1993.
- DEYRIES, B. La historia de la música en cómics. Barcelona, Círculo de lectores, 1985.
- ENDE, M. Tranquila tragaleguas. Madrid, Alfaguara, 1983.
- ESCRIBANO, M. El sonido viajero. Madrid, Música Mundana, 1992.

- ESPINOSA, A. M. Cuentos populares de España. Madrid, E. Calpe, 1993.
- GARCÍA, A. Y BARJA, A. Música y poesía para niños. León, Everest, 1991.
- GOFFE, T. Petit histoire illustrée des instruments de musique. Bélgica, Van de Velde, 1992.
- GARZÓN, F. El arte escénico de contar cuentos. Madrid, Frakson, 1991.
- GIMENO, P. y otros. Manual del cuentacuentos. Barcelona, Teide, 1988.
- GRIMM, J. Y W. Cuentos infantiles y del hogar. Madrid, Mandala, 1992.
- HARRANTH, W. El concierto de flauta. Madrid, El Barco de vapor, 1997.
- JENKIN-PEARCE, S. The Seashell Song . Londres, Red Fox, 1994.
- JOHNSON, T. Bedtime Stories. París, Editions 75, 1993.
- KRAUSS MELMED, L. The First Song Ever Sung. New York, Penguin, 1995.
- KUSKIN, K. The Philharmonic Gets Dressed. New York, HarperCollins, 1982.
- LLAMAZARES, J. Luna de lobos. Barcelona, Seix Barral, 1985.
- MCGOVERN, A. Demasiado ruido. Boston, Houghton Mifflin, 1967.
- MOSEL, A. Tikki Tikki Tembo. New York, Holt & Cía., 1968.
- OLALLA, A. La magia de la razón. Granada, Universidad de Granada, 1989.

- PACHECO, M. A. Una semana con el ogro de Cornualles. Madrid, Anaya, 1993.
- PADOAN, G. Concierto de libertad. Madrid, Bruño, 1988.
- PALACIOS, F. La mota de polvo. Vitoria, Agruparte, 1997.
- PELEGRÍN, A. La aventura de oír. Madrid, Cincel, 1991.
- POMBO, R. El reino mágico de Rafael Pombo. Medellín, Colina, 1995.
- PROPP, V. Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. Madrid, Fundamentos, 1971.
- QUENEAU, R. Ejercicios de estilo. Madrid, Cátedra, 1987.
- RACHLIN, A. Colección "Niños famosos": Bach, Brahms, Chopin, Haendel, Haydn, Mozart, Schumann y Tchaikovsky. Barcelona, Omega, 1993.
- RACHLIN, A. Fun with Music. Londres, EMI, 1991.
- RODARI, G. Gramática de la fantasía. Barcelona, Reforma de la escuela, 1979.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito. Murcia, Universidad, 1989.
- VALERIO, G. Claudio Abbado. La casa de los sonos. Barcelona, Destino, 1986.
- VIEIRA, A. Paulina ó piano. Vigo, Galaxia, 1991.
- VILLAFANE, J. Los cuentos que me contaron por los caminos de Aragón. Zaragoza, Caracola, 1990.



FERNANDO PALACIOS. Profesor de Pedagogía Musical, creador de grupos musicales dispares, intérprete de música antigua, director y presentador de programas de radio y televisión, compositor de obras de concierto, articulista y escritor, una importante parcela de su creación está dedicada a niños y jóvenes. En 1992 la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria le encargó la puesta en marcha de su Departamento Educativo con el fin de investigar nuevas maneras de acercar la música a otros públicos. Actualmente edita su colección de disco-libros *La mota de polvo*, causantes del cambio producido en estos últimos años en el seno de los espectáculos y ediciones musicales para niños.

LAS ARTES QUE CUENTAN.
OBJETOS QUE NARRAN.

(Sobre los espectáculos *Artefactes* y *Museo del Tiempo*
y la publicación de los libros con el mismo título)

José Antonio Portillo

PARA TOMAR CONTACTO

Si hay algún lector de este artículo, vaya de antemano mis disculpas por lo osado que supone escribir en un Boletín. Inevitablemente uno adquiere la responsabilidad de decir algo interesante, lo cual te desautoriza desde el primer momento. Intentaré d-escribir de una manera poco pensada, desorganizada, por ver si en ese ir y venir de sensaciones se cuela alguna que merezca la pena. Vayamos...

Permítanme decirles, antes de comenzar, que más allá de sentirme henchido de gozo por haber publicado dos libros (por otro lado, miserable estadística), siento un enorme desaliento tras haber agotado el proceso creativo. Ahora, tal vez cegado por la embriaguez que produce todo acto creador, es cuando percibo el miedo a que estos libros, cuidados en su impresión, ya no impresionen, que sean más hojeados que ojeados orgánica y sensorialmente, que se

pierdan en esa torre de babel de publicaciones, de desmesura libresca de esta cultura bibliográfica, de esos no-espacios, llamados bibliotecas, donde hace tiempo se perdió la capacidad de generar memoria en los lectores. Mi encuentro con el libro es casual y periférico. Casual porque no soy escritor (Carmen Puchol tampoco es ilustradora) y periférico porque es un eslabón más de un proceso narrativo, de una vivencia. Nunca es un fin. Lo interesante ya ocurrió antes de ser publicado, lo importante quedó en el camino y... tal vez, lo que pueda ocurrir después.

Estas palabras pueden servir para expresar mi primera y única experiencia en el campo de las artes escénicas a través de los «espectáculos» *Artefactes* y *Museo del Tiempo*. De las palabras anteriores, subrayaría esa ingenua intención de generar memoria en el espectador, de jugar a esta posibilidad como creador: «jamás olvidaréis este encuentro». Además, añadir un aspecto nuevo. Sabía de antemano cuál sería el tratamiento escénico que no me perdonarían algunas personas relacionadas con el teatro para la infancia.

«Esta propuesta con un actor es un *cuentacuentos*», dirían con la intención de rebajar la cualidad de la propuesta. Y me pregunto, desde la distancia que produce el estar en la periferia del teatro: ¿acaso el teatro no se basa en contar historias?, ¿acaso no hay un tipo de teatro que se basa en la palabra y los silencios?, y, finalmente, como dijo un talentoso director teatral, respondiendo a este argumento:

—*Artefactes* es un *cuentacuentos*.

Y él respondió

—... y la Biblia es un libro. Y ¿qué?

Con esto no pretendo parapetarme con la intención de repudiar cualquier comentario sobre mi trabajo. No. No es eso. Sólo espero lo que cualquiera de ustedes espera que argumenten ante un trabajo propio. Esperan que los argumentos tengan solidez y sentido común, en definitiva, que coincidan con las lagunas que el propio creador ya conoce. Pensemos que todo acto creador está lleno de intenciones no materializadas, y que cualquier creador mínimamente honesto sabe de antemano dónde no pudo llegar, cuáles son las intenciones creativas a las que no pudo dar luz en ese camino oscuro que es todo acto creador.

Finalmente, remarcar con una pregunta algo dicho anteriormente: en el teatro, ¿lo interesante ya ocurrió antes de ser escenificado en su estreno, lo importante quedó en el camino y... tal vez, lo que pueda ocurrir?

Con ello, abrimos un discurso que no es el motivo de este artículo: la necesidad de crear estructuras de creación donde los creadores no deban estar obsesionados con la idea de crear un producto cultural empaquetado para el mercado. Intentaré expresar aquellos aspectos de mi trabajo que de una manera plena o periférica conectan con el acto teatral.

NARRACIÓN: TEATRO Y VIDA

Durante mi labor como maestro de escuela pronto descubrí la importancia de la narración: *la narración como acto de escucha y la narración como acto expresivo*. Sirva

este pequeño ejemplo. Si alguno de ustedes se pregunta o pregunta «¿de qué maestro de escuela se acuerda?», habrá una mayoría que responderá que se acuerda de aquel maestro que narraba bien las matemáticas, la historia, las ciencias... y los cuentos. Ya tenemos una señal de la importancia de narrar el conocimiento y la vida. Sí, la vida: *vivimos cuando narramos*.

Y, curiosamente, nadie durante mi periodo de formación me había advertido de este hecho. Rápidamente en mi mente surgieron algunas preguntas. Si acepto la importancia de la narración en el entorno escolar: ¿cómo puedo narrar siendo tan mal actor, teniendo esta voz tan poco agraciada y teniendo una presencia escénica lamentable?

Pronto descubrí que la presencia de un objeto (las artes que cuentan) sobre una mesa generaba en mis oyentes una atención, curiosidad (preámbulo del conocimiento) y ganas de escuchar que jamás habría conseguido ni con una posición autoritaria ni con efectos luminosos.

UNA BOLA DE PAPEL COMO SÍMBOLO (*Artefactes*, espectáculo y libro)

La presencia del objeto en escena (escuela o teatro) genera un diálogo de silencio con el espectador. Experiencia escolar y teatral totalmente ignorada en nuestra escena, dada la lejanía en nuestros teatros del espectador del lugar donde se desarrolla la escena. Luego, es la palabra que colma este estado de espera, de silencio. *Artefactes* juega a

esta posibilidad con un añadido: la intervención del espectador. En todo momento el espectador mantiene una actitud activa a través de ese diálogo de silencio para finalmente verbalizar algunos pasajes de esta propuesta teatral. Palabras sin las cuales el espectáculo no puede crecer y cuya posibilidad angustia al actor. Así me lo expresaron diferentes actores de diferentes países. Claro. ¿Con qué apoyo escénico cuentan? Con una bola.

Una simple bola de papel como símbolo. Símbolo de la frágil frontera en la que se mueven las artes en general. Puede ser que la bola se encuentre en un lado de la frontera donde no sea más que una insignificante bola formada por tres hojas de papel, o tal vez se encuentre en la otra frontera donde alguien nos cuenta:

«Soy una niña de 8 años. Mi pueblo va a ser destruido dentro de breves momentos. No tengo ni tiempo, ni lugar, para guardar lo que más quiero en el mundo, que son mis libros. He tomado una firme y dolorosa decisión. Cogeré el libro que más me gusta, arrancaré tres hojas y haré una bola. Cogeré el segundo libro que más me gusta, arrancaré tres hojas y haré otra bola. Y así sucesivamente... Las iré guardando en el interior de este libro. Cuando esté completo lo cerraré y lo arrojaré al mar porque sé que ahí estará seguro. Y espero que alguien en el futuro encuentre el libro, encuentre las bolas, y pueda volver a reconstruir las historias que están encerradas en el interior de cada bola».

Intentamos instalarnos en la otra frontera, la frontera de la evocación, de las emociones... Todo ello acompañado por el ritual, la liturgia del teatro.

UN OBJETO ENTERRADO A 50 CMS. DE PROFUNDIDAD

(*Museo del Tiempo*, espectáculo y libro)

No voy a extenderme en los parámetros en los que se mueve este proyecto multidisciplinar de artes escénicas denominado *Artilugios para contar y crear historias*, producido por el Centro Cultural de Belem y la Comunidad Europea. Tan sólo voy a subrayar algunos aspectos que seguro son coincidentes con su experiencia teatral:

— Surge a partir de un acontecimiento insignificante, en mi caso de un objeto sin «pedigrí»: para ser más exactos, de un material escolar.

— Durante el proceso de creación se fueron colando espacios narrativos no previstos. Partimos de la memoria («búsqueda de un objeto de su infancia que guardara un tiempo pasado, una memoria muy importante»), pero se fueron añadiendo la identidad («nuestra identidad es un objeto enterrado a 50 cms. en la calle de una ciudad»), la memoria no histórica («dos grupos de niños de la misma edad: uno entierra un playmóvil en un jardín, mientras leen la memoria que encierra ese juguete; el otro grupo atiende las explicaciones de un guía sobre una fachada renacentista»), el no-espacio («espacios sin memoria donde el enterramiento de un objeto planta una memoria no histórica»), la memoria transmitida a través de la mujer («es la madre en porcentaje altísimo la que participa y se involucra en el proyecto»), *la casualidad* («no esotérica, más bien un exceso de mirada»), el encuentro del niño con su propia narración a través de su memoria («descubrimos

que cuando el niño encuentra su propia narración ha crecido, algo ha cambiado a través de esa experiencia que nunca olvidará»).

Para finalizar, alguien afirmó una vez que este proyecto era muy profundo. Respondí que sí. Tiene exactamente 50 cms. de profundidad, la profundidad a la que están enterrados los objetos de los niños de las ciudades de Evora, Viseu, Alcalá de Henares, Valencia y Nanterre.



JOSÉ ANTONIO PORTILLO. Profesor, escritor, escultor y gestor cultural del Ayuntamiento de Benicàssim, su obra ha sido expuesta tanto en espacios artísticos españoles como internacionales. Ha llevado a cabo numerosos proyectos como diseñador de espacios narrativos, y su texto *Artefactes* ha merecido diversos premios en el ámbito editorial, así como en el teatral por el montaje basado en él.

**ENTREGA DE PREMIOS
ASSITEJ ESPAÑA 2005**



PRESENTACIÓN

En noviembre de 2005 se celebró en la Casa de América el acto de entrega de los Premios ASSITEJ España de Teatro. El Premio Nacional fue a parar al Festival Internacional de Títeres Titirimundi, y el XIV Premio al mejor texto teatral recayó en la obra *Mascando ortigas* de Itziar Pascual. La relevancia de los premiados contribuyó a que una gran cantidad de personas acudiera al acto, que estuvo cargado de emoción y «amorosidad», como diría más tarde Itziar Pascual.

Tras la bienvenida del anfitrión de Casa de América, Pablo Caruana, Fernando Cerón, subdirector general de teatro del INAEM subrayó la importancia de la concesión de los premios y la labor de la Asociación, agradeciendo y reconociendo la tarea que ésta realiza porque, «en cierto modo, está desarrollando algo que –dijo– debería hacer el propio Ministerio». Lola Lara, presidenta de ASSITEJ España, destacó una tarea fundamental de la Asociación: la recuperación de la memoria. Recordó que ASSITEJ posee un patri-

monio de primera magnitud con respecto a la historia del teatro en este país, y anunció, entre otras cosas, la próxima ordenación y catalogación de textos y documentos del amplio archivo. Llegó entonces el momento de presentar a los premiados. Ana Gallego, vicepresidenta de ASSITEJ España, hizo la semblanza de Titirimundi. Polichinela, títere manipulado por Pablo Vergne, fue el encargado de entregar el premio a un emocionado Julio Michel, creador del Festival segoviano. Itziar Pascual fue presentada por Santiago Martín Bermúdez, secretario general de la Asociación de Autores de Teatro, quien hizo un recorrido tan riguroso como ameno por la obra de la premiada. Con el agradecimiento de Julio Michel e Itziar Pascual por los premios, se cerró un acto marcado por la emoción, el reconocimiento, la brillantez de las intervenciones y el cariño de los numerosos asistentes.

Como Lola Lara destacó, estos Premios 2005 tenían la virtud de «reconocer el pasado y estimular la apertura de caminos nuevos en el presente, como síntesis de la acción que queremos llevar a cabo con ASSITEJ, y que estos dos premios plasman totalmente: Titirimundi es la veterania, el recorrido; mientras Itziar es la escritora que, después de haber obtenido gran reconocimiento en otros campos de la dramaturgia, es nueva en la escritura teatral para niños y jóvenes».

SEMBLANZA DE TITIRIMUNDI

Ana Isabel Gallego

Titirimundi, Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia, recibe hoy, de ASSITEJ España, este Premio Nacional que pretende reconocer su importante labor desarrollada a lo largo de los últimos 20 años, tanto en Segovia como en todas las ciudades donde el Festival tiene extensión. Titirimundi ha puesto en valor un teatro, el de títeres, tan denostado en algunos momentos y relegado a un plano menor en comparación con las compañías de actores, pues servía exclusivamente de diversión para niños. Titirimundi, entre otros Festivales, Encuentros, titiriteros y compañías de este país, ha contribuido al desarrollo del teatro de títeres programando espectáculos de alto nivel artístico, de una manera organizada y comprometida con la evolución de este tipo de teatro y adaptado a las necesidades de un público infantil, juvenil y adulto cada vez más informado, preparado y exigente.

Titirimundi ha otorgado un papel muy importante a los niños, ofreciéndoles no sólo que acudan a los espectá-

culos profesionales con sus colegios, sino también con sus familiares. Ha brindado a los niños un espacio, «Titiricole», donde son los protagonistas absolutos creando sus propios espectáculos de títeres.

Por toda esta labor y porque además: Titirimundi es historia: este año cumplirá 20 años, y, aunque el tango diga lo contrario, 20 años son muchos años, son muchas compañías; son muchas las alegrías y muchos los malos ratos, son muchas las personas que han trabajado, y mucho, de una manera comprometida y animosa, en un proyecto muy personal de su director, Julio Michel. A su lado han viajado personas imprescindibles como: Lola, Juan Antonio, David, Susana, Rebeca, Marian y otras que son fieles a la cita anual del mes de mayo: Cuco, Salva, Tonet, La Troupé de la Mercé, Nieves, Dieguito, Ana, etc... Nombrarlos a todos es imposible, porque son numerosísimas las personas vinculadas al propio Julio y a la ciudad de Segovia, que se han involucrado con el Festival desde sus inicios o que se van incorporando en su devenir. Lo que realmente sabemos es que Titirimundi, forma parte de la historia de la cultura de nuestro país, viene del siglo pasado y camina hacia el futuro, ¡ojalá!, por los siglos de los siglos.

Titirimundi es encuentro: es el ejemplo de que el teatro de títeres en su forma pura, viva, sigue existiendo; es comunicación directa entre seres vivos. Es el ejemplo de que a la gente le sigue interesando este arte ancestral; es el ejemplo de que el público aún existe, de que un público masivo y con entusiasmo sigue emocionándose, conmoviéndose, divirtiéndose con artistas que son capaces de recorrer

miles de kilómetros para actuar en un patio renacentista y hacer que el tiempo se detenga en la vida de ese público, que es capaz de ver pulgas funambulistas en un circo, caras dibujadas en una tripa que comen patatas fritas, rodillas que se transforman en músicos alocados, y dedos, muchas manos con sus dedos, haciendo ejercicios casi imposibles o recreando personajes casi humanos, delicados, sensibles, llenos de lirismo y sentimientos. Titirimundi ha formado un público exigente y respetuoso con la profesión teatral en general y con los títeres en particular, muy fiel, apasionado y crítico.

Titirimundi, además de lugar de encuentro, es lugar de intercambio de experiencias entre los titiriteros del mundo, mediante giras y visitas, de creación de nuevas compañías. En Titirimundi se pueden ver técnicas diferentes, montajes sin palabras, muñecos gigantes, *troupes* familiares de tradición ancestral, montajes innovadores, montajes populares, gentes de todos los continentes salpicando las calles de Segovia y haciendo de Titirimundi ese Festival babélico de relaciones interraciales, de respeto e intercambio, donde gentes de culturas diferentes comparten varios días de encuentro y de fiesta.

Titirimundi es un referente y una cita obligada para todos aquellos que amamos el teatro. Pero fundamentalmente, Titirimundi es toda una fiesta de los sentidos, todo un placer para el espíritu.

El director y responsable primero y último de Titirimundi tiene un nombre, Julio Michel, leonés de nacimiento al que deberían nombrar hijo adoptivo de Segovia, ciudad

cuyo nombre pasea por todo el mundo, y en la que decidió vivir y crear este maravilloso Festival. Julio es abogado de causas perdidas, doctor en vivencias, rebelde con causa, líder sin bandera y poeta lleno de amaneceres de engaños y atardeceres de desencantos y algún que otro anochecer de sueños rotos. Malabarista y transformista, capaz de transformar la ira en justicia y la desesperación en esperanza. Hombre duro, que rima con maduro, justo y bondadoso.

Con este premio y otros que habrá tenido y tendrá, debe saber que ha dejado huella en los caminos, que ha sido ese generoso caudal de río que ha sabido llenar los acuíferos de la cultura de este país; o, mejor, esa lluvia fina que va calando poco a poco en la memoria de las gentes que, desde hace años, saben de sus andanzas por rutas selváticas, de su presencia en otros Festivales con Libélula, su propia compañía de títeres; de su amor por el folclore popular, por la música en general, por el teatro, por la pintura y, fundamentalmente, por Titirimundi que existe gracias a su tenacidad, a su independencia personal y profesional, y por la apuesta tan fuerte y arriesgada por la que ha conseguido que Titirimundi cumpla 20 años de su mano, lleno de éxitos y reconocimientos como éste, que le entregan, en nombre de ASSITEJ España, dos de los protagonistas fundamentales del Festival: el artista-titiritero y el muñeco.

ANA ISABEL GALLEGO. Vicepresidenta de ASSITEJ España.

AGRADECIMIENTO
POR EL PREMIO A TITIRIMUNDI
Julio Michel

Titirimundi es un festival que he parido, defendido y financiado. Por esas razones, todo reconocimiento procedente del sector profesional puede contribuir a consolidar la labor que hacemos. Aunque el festival parezca bien enraizado, mientras tengamos que depender de las ayudas públicas, nunca estaremos a salvo de los avatares políticos.

Además de una fiesta, en su pleno sentido lúdico, que inunda de alegría, de fantasía y de ilusión a toda una ciudad, el Festival es un encuentro artístico que busca la difusión y la promoción de esa forma teatral que es el Teatro de títeres. Ese intercambio artístico solamente puede ser productivo en el contexto fértil de una fiesta del arte.

Los niños, como destinatarios de una parte importante de esa fiesta, pueden ser espectadores y también protagonistas. En la sección Titiricole son los protagonistas: crean y presentan sus espectáculos. Aquí tratamos de potenciar la creatividad y el compromiso participativo.

En las sesiones reservadas a los escolares, éstos pueden

asistir a espectáculos creados para ellos. Se trata de espec-táculos que estimulan su imaginación y tratan de contagiar-les el amor por el teatro, para formar personas con criterios ricos, sensibles y exigentes.

No sé qué más pueda decir sobre mis impresiones por el premio. Puedo resumirlas en agradecimiento personal y por la ayuda que supone para el futuro de Titirimundi... Quizás, también, esperanza en atraer una mayor atención sobre nosotros como fenómeno teatral digno de interés y, ojalá, como modelo a seguir por otros festivales. Sobre todo en lo referente a su carácter lúdico.

JULIO MICHEL. Director y actor de la mítica compañía de títeres *Libélula*, se inventó y creó el reconocido Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia en 1985, del que es director.

MASCANDO ORTIGAS

Santiago Martín Bermudez

No voy a cometer la falta de preguntarle a Itziar si Pina mujer es ella, si ella fue Pina niña, además qué importa. Pina es el doble personaje de *Mascando ortigas*. Pina a los 7 años. Pina a los 37 años. La pequeña Pina que descrea de la Pina grande. La Pina grande que quiere reírse de la Pina pequeña, pero no puede. Y le irrita. No porque haya sido infiel a un proyecto, sino porque la pequeñita no entiende, no comprende que la vida no es el escenario de Peter Pan, el País de nunca jamás. La personita conservadora es la niña, desde luego, no la asendereada Pina de 37 años.

Soy tan viejo que cuando Itziar nació yo ya iba al teatro, y había entonces un autor de mucho éxito que hoy está bastante olvidado –aunque en nuestro país, desmemoriadísimo, todo el mundo está olvidado–: era Alejandro Casona, y tenía personajes que pueden recordar los de Itziar, pero aquello era teatro de evasión, y lo que hace Itziar es exactamente lo contrario. ¿Teatro poético? ¿Qué teatro no lo es?

He leído y oído a menudo que el teatro de Itziar es

poético. Prefiero decir lírico. ¿No es lo mismo?, me preguntarán. No exactamente. Por teatro poético se entiende eso que viene de Maeterlink y otros simbolistas. Prefiero hablar de teatro lírico en la medida en que podemos hablar de no-vela lírica. Novela lírica no quiere decir novela de altos vuelos poéticos, sino un tipo de narrativa en el que el monólogo, la corriente de conciencia tiene importancia esencial para la estructura y la línea horizontal.

André Gide en algunos títulos; Hermann Hesse, en otros; y, sobre todo, Virginia Wolf. No creo que Itziar se enfade mucho si digo que su teatro demuestra que es algo así como la Virginia Wolf de la literatura dramática de principios del siglo XXI en nuestro país. No sé si Itziar llegará a la altura de *Al faro*, o a la radicalidad de *Las olas*, dos libros de madurez de Virginia. Si para llegar a eso hay que llegar donde llegó Virginia, le deseo a Itziar de todo corazón que no llegue. Que no llegue. Que defraude, no ya a la Pina de 7 años, sino a la Pina de 38. Por su bien, que le diga adiós a todo eso. Pero... Si ha de ser, que sea.

Dice Pina niña:

Tú eres mi futuro.

Y no me gustas como futuro.

(...)

Yo te imaginaba libre y eres prisionera.

Me das pena.

No supe hacerlo mejor, dice Pina mujer.

Pina mujer:

El miedo al cambio se cura con huidas.

Cuando el mundo no me gustaba, me iba.

Me voy porque no sé resolver mis problemas.

Me voy porque no quiero seguir perdiendo.

El mundo está lleno de niñas que decidieron dejar de crecer. Se encerraron, se quedaron quietas, se inventaron mundos invisibles y se dejaron perder en la niebla.

Los personajes de Itziar Pascual siempre dialogan, pero suelen hacerlo a través de monólogos más o menos estrictos, de soliloquios que son pláticas casi nunca con un buen amigo, a través (en cualquier caso) de amplias parrafadas que no son corriente de conciencia, sino síntoma y a veces hasta síndrome de ese personaje y de su entorno y de su sociedad. Es decir: dialogan, pero a menudo no hablan uno con otro, unos con otros.

En *Pared*, hay dos mujeres. Monologan, cada una a un lado de la pared, del tabique, de la separación entre sus dos viviendas. Hay apuntes de temas muy de hoy, como el de los malos tratos, pero no se limita a eso por muy importante que sea el asunto dentro de la trama –si es que esto es una trama–, por muy importante que sea para la situación –si es que esto es una situación–. Lo que importa es lo inaccesible de las intimidades, y por eso se hipertrofian las intimidades de uno, de una, que es incapaz de acceder a la otra y menos para ayudarla. ¿Ayudarla? ¡Qué pretensión!

En *Pared*, una escritora y un ama de casa víctima no

pueden comunicarse, aunque se saben, se intuyen, se adivinan a uno y otro lado de la pared que media entre ambos pisos. En *Mascando ortigas*, Itziar Pascual ha llegado algo más lejos todavía: ahora es el mismo personaje (siempre que yo y el niño que fui seamos el mismo), ahora es la misma Pina de 7 años y la Pina de 37 las que no consiguen comunicarse sino para el desacuerdo: yo no quiero ser ésa, maldita sea, yo no quiero ser tú; yo, en cambio, quién sabe, no me gusto demasiado, pero me alegro de haber dejado de ser esa niña del país de nunca jamás.

¿Quién es la Ciudadana, ese personaje de *Ciudad Lineal*, una obra de Itziar de hace 5 ó 6 años, sino un antecedente de estas dos mujeres, la niña y la adulta, de *Mascando ortigas*? En la obra *Ciudad lineal* siento debilidad por la Ciudadana, una chica de provincias que se vino a vivir en un *Sucedió en Madrid*. En uno de esos soliloquios hay quien dice (lo dice la llamada Ciudadana en una obra urbana llamada *Ciudad Lineal*, título que tiene retranca):

El refranero dice, Enemigo que huye, puente de plata.
¿De qué está hecho el puente por el que se va la vida?
¿De qué están hechos los afectos, las caricias,
las derrotas, las traiciones?
¿De qué está hecho el puente por el que se nos van
las niñas, las palabras, las bondades y las maldiciones?
¿De qué está hecha la mentira?

Quién sabe si algún día versos como éstos no servirán como base para cantar boleros. Porque tal como vamos, quién sabe qué boleros acabaremos cantando. «Y por mi bien, te digo adiós».

Pero ¿lo dice ella, la Ciudadana, o ella tan sólo cita a otro, o se responde a sí misma en un desdoblamiento? Atención a estos enigmas de las piezas teatrales de Itziar, porque en ellos reside el corazón del relato y de las situaciones. Atención a esos desdoblamientos. Por eso, lo que dicen los personajes, que a menudo es doloroso, no siempre los define, pero siempre los retrata en lo que ellos desconocen. Los personajes de Itziar son sin duda personas en crisis.

Pero son, sobre todo, al contrario: síntoma de eso que se ha llamado la «crisis del personaje». No vamos a tratar aquí tan importante cuestión del teatro de nuestro tiempo. Abirased le dedicó un tomazo considerable, lo ha publicado Hormigón en la ADE. El caso es que, a menudo, no hay conflicto explícito entre personajes en el teatro de Itziar. Lo que hay es conflicto de los personajes con el exterior, con la sociedad, con la ciudad, lineal o poliédrica, qué sabemos... ¿Le enmienda la plana Itziar al bueno de Aristóteles...?

... estás siempre en Babia, me dicen.

¿Dónde estará Babia?

Babia debe ser un sitio bonito,

Un sitio donde la gente piensa.

Piensa mucho.

(*Ciudad Lineal*)

Hay en *Ciudad Lineal* una escena polifónica. En rigor, son un montón de solistas, uno detrás de otro. Pero hoy se dice así: polifónica, o peor, coral. Y no es un coro. Es uno, y otra, y otro, y otra, ya me entienden. La escena se llama «El callejón de los deseos», y en ella los personajes que conocemos y los que no, van y expresan sus deseos en voz alta.

No son inalcanzables esos deseos. Son como una confesión de derrota. Cuando hablan, los personajes de Itziar expresan su derrota. Sin saberlo, desde luego. Así tiene más gracia. Porque lo que expresan sabiéndolo, no suele ser del todo cierto. Menos cuando es una desdicha, claro.

Pero en *Ciudad Lineal* lo que importa es el caos y el amor que se abre paso en el caos. Itziar no retrata el caos, lo alude, porque el caos no se deja retratar por su propia naturaleza. Lo que sí podemos hacer –y ella lo hace, al límite– es trazar elementos que, como en las pinturas cubistas o en los dinamismos de la plástica futurista, evoquen el caos, apelen a esas imágenes confusas pero vivaces que tenemos de lo que es el caos. Por otra parte, también sabemos lo que es el amor. Y la emigración. Y el exilio. La fauna exiliada o expulsada o marginal-a-medias de *Ciudad Lineal* forma parte del caos. Y del caos, el amor. El caos es histórico, el caos es social. El amor, en cambio, es biográfico, es de uno, tuyo y mío. Respuesta biográfica a la hostilidad histórica. Quién sabe. A Itziar no se lo voy a preguntar. A Itziar no le voy a preguntar si ella es Pina o si fue Pina, la Pina adulta y la Pina niña. Para ello me atengo a la «coreografía de la revelación». La que ella me sugiere, la que yo intento diseñar y bailar dentro de lo que puedo. Bailaré, y acaso

así averigüe, o ascienda, o tan sólo me haga más preguntas.

En su obra *Père Lachaise*, Itziar juega con vivos y con muertos, y unos parecen trasunto de otros. Ahora veremos. El caso es que pone a disposición de los vivos la «coreografía de la revelación». La que pretendo bailar yo mismo un día de éstos.

Cuando fui por primera a ese bello cementerio de Père Lachaise, en el este parisiense, entonces de electorado muy «rojeras», era el año 1972. Qué pequeñita debía de ser entonces Itziar; más pequeñita que Pina, incluso. Vi las tumbas de tal y cual celebridad, pero sobre todo vi la de Largo Caballero, la de los republicanos, el muro de los federados, la del autor de esa bellísima canción que es *Le temps de cerises*, que Itziar hace que se cante a través de una radio al comienzo de la segunda parte de su obra de muertos y vivos.

Me gusta que un autor utilice la presencia de los muertos, que están vivos. Yo lo hago a menudo, aunque he de reconocer que de manera distinta a como lo hace Itziar. Ella tiene su manera, yo tengo la mía. Ella tiene su biografía, yo tengo la mía. Y cada uno tiene su moribundia.

Un día me dije: si estos personajes del *Pedro Parámo* de Juan Rulfo se mueren y regresan como si nada, ¿por qué no voy a hacer yo lo mismo? Morirse es una costumbre que sabe tener la gente, decía Borges en una de sus milongas para las seis cuerdas.

Recordar, evocar, saber de los muertos, no sólo rendir-

verarse la memoria, el amor y la fidelidad a una causa. Co-mo ese personaje de Jaraiz de la Vera llamado Cundo, que en *Père Lachaise*, la obra de Itziar, recorre las tumbas en busca de una tumba para evitar el olvido: la tumba de su abuelo del bando republicano.

Ahora hay que invitar a los presentes a que lean *Mascando ortigas*, a que visiten y revisiten a Pina y a Pina, a las dos Pinas. Hay que desear que se ponga en escena, y hay que ir a verla. ¿Veremos el principio de realidad frente al principio de placer, según terminología sicoanalítica? ¿O la manera en que nos liberamos del «sadismo de nuestra infancia»? Quién sabe si el itinerario de esa condición de libertad que es la incertidumbre. Esa condición de libertad que consiste en serle fiel a tu muerto, pero vender el restaurante y el piso de la familia. Hay que vender ese restaurante. Hay que salir de una vez de ese piso. Salir de una vez.

Hay que ir a ver *Mascando ortigas*.



SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ. Secretario General de la Asociación de Autores de Teatro. Es autor de una gran cantidad de obras teatrales, traducciones y libretos de ópera. Ha trabajado en numerosos programas radiofónicos y es colaborador habitual en prensa diaria y revistas en materia de música, teatro y literatura. Entre los diversos premios que ha recibido por su labor dramática destaca el *Lope de Vega* de Teatro.

UNA NOCHE EN CASA DE AMÉRICA

Itziar Pascual

Me piden que explique en unas pocas líneas lo que significa recibir el XIV Premio Assitej con mi obra *Mascando ortigas*. Y empiezo a rehabilitar el calor de una noche muy cercana y viva en el Salón Simón Bolívar de Casa de América. Un salón rebotante de personas felices, de personas que tenían entre las manos un nuevo libro, elaborado con velocidad y esmero gracias al trabajo de Juan López Berzal y Borja Ramos; de personas que guardaban entre las manos un aplauso para el Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia, TITIRIMUNDI, y su director, Julio Michel. De personas que estaban allí porque querían compartir.

Tengo una relación de complicidad con Casa de América y en particular con el Salón Bolívar. Complicidad que se teje en el tiempo y en la memoria de las tareas que la AMAEM Marías Guerreras, entidad a la que pertenezco, viene realizando allí en sucesivos ciclos. Complicidad que ha contado siempre con la disponibilidad de Pablo Caruana

y Mar Barbero, también presentes en el acto, como anfitriones de la Casa.

Creo que uno de los aspectos más importantes de un premio es tener la oportunidad de compartirlo con los que te siguen y los que te importan. Aún más si ello implica el lujo de escuchar las palabras de Ana Gallego y Santiago Martín Bermúdez como presentación de los galardonados y compartir la fiesta del teatro infantil y juvenil.

En algún momento me han preguntado recientemente por qué había escrito una obra para adolescentes. Ahora creo que la pregunta está mal enfocada. La gran pregunta es averiguar porqué no lo he hecho antes. Noches como la del acto de entrega de los Premios ASSITEJ España –incluida la cena posterior y las gratas conversaciones de la velada– animan a crear y a seguir en el camino del teatro. Incluyendo la generosidad de Julio, que me regaló su bolígrafo con el deseo de que sea impulso para nuevas escrituras.

Por eso intentar explicar lo que sentí en esa noche de pudor y calor, de alegría y brindis, sólo puede expresarse con mi agradecimiento a todos los miembros de ASSITEJ que han trabajado por y para ello –y no puedo olvidar a Lola Lara, en nombre de todas y todos– y a cuantos, desde la mesa presidencial como Fernando Cerón, del INAEM o desde la sala compartieron conmigo aquella noche tan cálida.

ITZIAR PASCUAL. Dramaturga, pedagoga teatral, investigadora y periodista. Es autora de numerosas obras publicadas, traducidas y estrenadas dentro y fuera de España. Es socia fundadora de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM).

FETEN 2006

La escritura dramática para
la infancia y la juventud



PRESENTACIÓN

En la última edición de la Feria Europea de Teatro para Niños y Niñas, FETEN 2006, ASSITEJ España organizó una mesa redonda sobre la escritura dramática en el teatro para la infancia y la juventud. Pury Estalayo, Secretaria General de ASSITEJ España y coordinadora de la mesa, abrió las intervenciones presentando a los participantes. En primer lugar, Juan Berzal, vocal coordinador de las publicaciones de la Asociación, esbozó la nueva línea editorial.

Después, Itziar Pascual, que obtuvo el Premio de Textos Teatrales 2005 por su obra *Mascando ortigas*, explicó cómo se enfrenta a la creación de textos. Su intervención fue vibrante. Con un discurso preciso, riguroso, intenso, lúcido y apasionado, presentó una «declaración de propósitos» que define su compromiso (político y poético) con el espectador, sin importar la edad de éste, desde la honestidad y la generosidad.

No menos brillante estuvo Suzanne Lebeau. La afamada autora canadiense centró su ponencia en el tema de la

censura y la autocensura a la hora de escribir para niños y jóvenes. Lebeau ha abordado en sus espectáculos temas nada «fáciles» ni complacientes, supuestamente contrarios a lo permitido y lo permisible. Ambas intervenciones provocaron un apasionado debate entre los numerosos asistentes.

El compromiso inquebrantable de estas dos autoras debe ser modelo para el compromiso que desde ASSITEJ España nos imponemos con el teatro para niños, niñas y jóvenes. En palabras de Itziar Pascual, «nosotros, la gente del teatro, tenemos la tarea poética y política de depositar sobre el espacio la hipótesis y la praxis de otras experiencias posibles, de otros conocimientos posibles, de otras vidas

PUBLICACIONES DE ASSITEJ ESPAÑA

Juan López Berzal

ASSITEJ España tiene entre sus objetivos la difusión y promoción del teatro para niños, niñas y jóvenes. La publicación de textos teatrales y de otros de carácter teórico relativos al teatro para los más jóvenes es una de las actividades que lleva a cabo la Asociación dentro de esos objetivos. El hecho de que no haya muchas editoriales o colectivos dedicados a la edición de este tipo de textos le confiere un valor mayor a este esfuerzo.

El simple hecho de publicar teatro es un acto casi heroico. Si además los textos son de teatro para niños, niñas y jóvenes, el acto es definitivamente heroico. Sin duda, la ayuda económica de las instituciones es fundamental para llevar a cabo esta labor que la Asociación se impone. Porque, ¿quién lee teatro para niños en España? Es más, ¿quién lee teatro en España? O, ¿quién lee en España? No hace falta seguir más allá para entender las dificultades de la empresa.

La Colección de Teatro ASSITEJ España cuenta hasta el momento con 12 títulos publicados. Esta Colección se nutre, por un lado, de los textos premiados por la Asociación cada dos años (en 2005, *Mascando ortigas*, de Itziar Pascual); por otro lado, se publican textos que la comisión de lectores de la Asociación considera interesantes, y que provienen de los que los propios autores hacen llegar a la Asociación, o de los que miembros de la Asociación proponen a la comisión de lectores. La pretensión actual es llegar a editar tres textos al año.

Además, se publica un Boletín Iberoamericano, con una periodicidad anual. Este Boletín recoge los acontecimientos más importantes del año relativos al teatro para público infantil y juvenil en España e Iberoamérica, al tiempo que pretende ser un recipiente en el que cabida artículos sobre teoría (sin ir más lejos, el Premio «Juan Cervera» de Investigación sobre Teatro para Niños y Jóvenes, que convoca ASSITEJ España, es susceptible de ser publicado independientemente o como parte del Boletín). En este sentido, el Boletín puede ser una herramienta muy útil para los profesionales.

Cuando hace algo menos de un año fue elegida una nueva Junta Directiva de ASSITEJ España, de la cual entré a formar parte como coordinador de publicaciones, decidimos adoptar una nueva línea en las ediciones. En primer lugar, tomamos la decisión cambiar el formato de los libros. Buscamos un tamaño que fuera manejable sin caer en el formato de «libro de bolsillo». Intentamos que la maqueta-

ción y la tipografía incitaran a leer los textos de forma cómo-da. Cambiamos los diseños de portada anteriores por fotografías, probablemente más sugerentes... En definitiva, hemos intentado que los nuevos títulos de la Colección de Teatro (y, a partir de ahora todas las publicaciones de ASSITEJ España) tengan una imagen «seria». Que no solemne.

Por alguna razón se lleva años (muchos) trivializando todo lo que tiene que ver con el mundo de la infancia. La palabra exacta es «infantilización». Se infantiliza, en el sentido más peyorativo, todo lo relacionado con los más jóvenes. Y eso, creo, incluye todos los órdenes de la vida sin excepción. Por supuesto, también el teatro. En el nuevo diseño de las publicaciones hemos querido huir de ese fenómeno.

Tenemos la sensación de que el teatro para niños, niñas y jóvenes en España empieza muy poco a poco a ser considerado como una actividad seria. Es decir, como un arte equiparable, al menos, al teatro para adultos. Muy poco a poco. En la nueva línea de publicaciones de ASSITEJ España, estamos intentando colaborar humildemente a ese cambio. Queremos transmitir al lector el mensaje de que «a pesar de» tratarse de teatro para público infantil nos tomamos muy en serio lo que publicamos. Poco a poco iremos aprendiendo y mejorando.

Pero probablemente la novedad más importante que adoptamos fue la de publicar cada año en la Colección al menos un texto «clásico» del teatro para niños y jóvenes. ASSITEJ cuenta con una importante biblioteca, actualmente

en proceso de catalogación, que queremos que se convierta en algo vivo: no sólo abriendo su consulta a quien pueda interesar, sino también con el rescate de textos teatrales muy difíciles de encontrar en la actualidad; textos que en su día fueron reconocidos y cuyas ediciones están descatalogadas. (Pero no nos ceñiremos exclusivamente a la biblioteca de la Asociación.)

Existe el prejuicio de que lo antiguo (en teatro para niños) es malo. La publicación de la obra *El hombre de las cien manos*, de Luis Matilla, de 1967, lo desmiente. Esta obra no sólo tiene un gran valor en sí misma, sino que además sirve para situar el momento actual. Leyéndola y leyendo la crítica que Julia Arroyo publicó en el diario *Ya* uno se pregunta dónde estamos. Para empezar, sorprende que fuera estrenada en un teatro como el Español de Madrid por una compañía pública (el Teatro Municipal Infantil de Madrid). Pero más adelante volveremos a comentar el libro y sus circunstancias.

Otra novedad importante es la creación de un *Boletín Informático*. Se trata de una publicación breve que se difunde a través de correo electrónico y que se distribuye por la red con periodicidad bimensual, y que lleva a cabo Vicent Vila, vocal de Organización. Este *Boletín* recoge la Editorial y diversas secciones como Noticias Breves de los Socios, Actividades que desarrolla la Junta Directiva, etc. Está destinado a los Socios de ASSITEJ España, aunque en su etapa inicial se distribuirá también a entidades, compañías, profesionales del sector, simpatizantes, amigos, etc.

Finalmente, queda el complicado asunto de la distribución. Me refiero a la distribución de estas publicaciones. Porque si empecé diciendo que nos marcamos como objetivo la difusión del teatro para público infantil y juvenil, poca difusión vamos a alcanzar sin una buena distribución. En este sentido, estamos empezando a reconocer el «campo de batalla». Queda al respecto mucho camino por hacer. Todas las sugerencias, iniciativas y propuestas son bienvenidas.

Y ahora me gustaría acabar exponiendo el compromiso de nuestra Asociación. Porque, si algo se desprende de la obra de Itziar Pascual es un compromiso inquebrantable con el ser humano. Ni siquiera digo con los niños, que por descontado. Digo con el ser humano. Desde la necesidad de aprender(se), de comprender, de profundizar en la condición humana, de comprender al otro (a sí misma), Itziar es capaz de escribir un texto que mira a los espectadores como a iguales, sin querer imponer nada, desde la ausencia de prejuicios, preguntando y dando respuestas llenas de honestidad y sinceridad. Sobre el compromiso de Matilla con el teatro y la infancia, creo que después de tantos años, todo está ya dicho, pero me remitiré a la crítica a *El hombre de las cien manos* que en su día publicó Julia Arroyo en 1967:

En la obra de Luis Matilla se denuncia precisamente esa falsa preocupación por el niño, al que no le dejan expresarse y para el que todos tienen «grandes planes» de hacerle un hombre de provecho. Acaso alguien acuse la crueldad de la farsa en ese mundo cruel que

rodea a Luc y del cual huye. Pero no hay aquí crueldad por crueldad, sino crítica de un mundo que tristemente es real. Y a estas alturas no podemos ser tan ingenuos para creer que el niño vive en una infancia dorada al margen de lo que le rodea.

Nosotros también, desde ASSITEJ España, nos imponemos, modestamente, un compromiso con la sociedad, con el teatro y con la infancia. Tener entre nuestras manos textos como los dos de los que aquí he hablado nos impulsa a luchar por no faltar a ese compromiso. Espero que nunca defraudemos. Quisiera terminar leyendo el último párrafo de la citada crítica:

Despertar en el niño un sentido crítico a tiempo puede ahorrar muchas críticas a destiempo. Y si ese despertar se logra desde la tribuna de un escenario por el arte, la causa es doblemente noble.

JUAN LÓPEZ BERZAL. Coordinador de publicaciones de ASSITEJ España.

DE LA CENSURA Y DE LA AUTOCENSURA...

Suzanne Lebeau

Comencé a escribir para público infantil porque no estaba satisfecha con los textos que interpretaba para ese auditorio. Entre ese público y yo, entonces actriz, fue amor a primera vista; un público tan directo al que llaman «mal-educado» y que yo definiría como «no formateado», sin prejuicios acerca de lo que puede o no puede ser el teatro, de lo que debe o no debe ser el teatro. En 1975, Gervais Gaudreault y yo queríamos ofrecer a los niños el mejor teatro, en la gran tradición del teatro popular de Jean Vilar. Un teatro accesible, democrático, contemporáneo, nuevo. ¿Pero nuevo respecto a qué? No había un repertorio que indicara el camino, ni modelos para rechazar o transgredir.

Desarrollamos entonces una cultura de cuestionamiento: las preguntas nos venían desde el interior, es decir, de nuestra relación con el público (los niños); y del exterior, aquellas preguntas que los adultos hacían sobre nuestro trabajo y sus comentarios sobre la infancia, y de la relación de ésta con la vida, el arte y el teatro.

La primera pregunta con la que he luchado cuerpo a cuerpo, sigue aún tan viva como hace treinta años: *¿quién puede saber y decidir lo que es mejor para un niño?* ¿Quién puede decidir lo que es mejor para esos doscientos niños que están en una sala y que no saben ni siquiera lo que van a ver? Con mucha ingenuidad, definí entonces lo mejor de la manera siguiente: una situación dramática creíble, personajes complejos, que tuvieran una columna vertebral y una lengua para hablar del mundo. Lo mejor implicaba también, aunque discretamente, intenciones didácticas –momento cultural obliga– había que informar a los niños de los derechos y responsabilidades que acabábamos de reconocerles. Y lo mejor también involucraba una renovación de las relaciones con el público: acceso democrático y relaciones mucho más íntimas entre escenario y sala.

En fin, lo mejor quería decir un reconocimiento de las particularidades del mundo de la infancia en la misma escritura. Observaba a los niños en las salas de teatro, iba a verlos a las aulas para escucharles hablar con sus propias palabras de la vida y de sus preocupaciones. Trataba de entender las diferencias entre la manera de aprehender el mundo de los niños y la de los adultos, de imaginar en qué la formación y la experiencia podrían matizar los deseos, condicionar los intereses y cambiar la percepción.

Fue así como escribí los primeros textos que niños y adultos reunidos parecían apreciar, o no, igualmente... Esos adultos tenían siempre, y casi todos, un vínculo directo con los niños (padres, maestros...)

Mi hijo nació en 1976, casi al mismo tiempo que el

Carrousel. Con él descubrí el placer de explorar el espacio a cuatro patas, de nombrar las cosas, de considerar casi tan poético el camión que recoge la basura que el roble bajo el viento de enero. Me interesé por los pequeños de las salas de espectáculos, demasiado pequeños para lo que se les presentaba y, sin embargo, tan numerosos. Observando a mi hijo, los observaba también a ellos. Los veía escuchar, apasionarse, aburrirse, volver a interesarse aun después de haber perdido el hilo del espectáculo. Trataba de entender las razones de esa pérdida de atención y de ese regreso al teatro.

En 1980, escribí *Una luna entre dos casas* para los más pequeños, alimentada por lo que había percibido, deducido, aprendido sobre su desarrollo físico, intelectual, psicológico, emotivo, tratando de mirar el mundo con los ojos a la altura de los suyos, dejándome inspirar por sus competencias lingüísticas que me parecían de una simplicidad emocionante... Y he visto entonces a un público atento desde el principio hasta el fin del espectáculo... Capaces de identificarse, capaces de descodificar instintivamente los diferentes niveles de sentido, incapaces tal vez de contar el desarrollo lógico de la historia, pero sensibles a los detalles más pequeños, como se pudo comprobar en sus dibujos. Capaces de olvidar el deseo de hacer pipí, de olvidarse de sí mismos hasta el punto de hacerse pipí en el sitio. La experiencia de *Una luna entre dos casas* me convenció de permanecer en contacto estrecho con los niños.

Al año siguiente, escribí *Los pequeños poderes* tras seis meses de trabajo en el taller. No tenía historia. El espec-

táculo, exitoso entre niños y adultos, nunca planteó un debate respecto a la pertinencia del contenido o de la forma, que era, sin embargo, muy innovadora.

Me estaba preguntado qué escribir, cuando Gervais Gaudreault y Alain Grégoire volvieron de gira con una novela: *Cuando tenía cinco años, me maté* (*When I Was Five I Killed Myself / Burt*). Esta novela, que lograba mostrar una sociedad y sus tabúes a través de la mirada de un niño de ocho años, me conmocionó. Decidí adaptarla para el teatro sin imaginar el trastorno que el espectáculo podía ocasionar.

El día del estreno la emoción en el aire era palpable. Los niños estaban atentos, silenciosos, con ese silencio espeso que busco cuando voy al teatro; los adultos, asustados, desamparados. Por primera vez sentí, y lo sentí íntimamente, que hay límites en lo que podemos presentar a los niños y que esos límites no vienen del público a quien yo me dirijo, sino de los adultos que lo rodean. Me dediqué a reflexionar sobre el porqué y el cómo de esos límites. Quisiera contarles una anécdota sobre un suceso que me enseñó muchas cosas: había una escena que no controlaba, ni los conceptos, ni el vocabulario: una conversación entre dos psiquiatras, el encargado del caso de Gil –el niño de 8 años– y otro psiquiatra de la institución, que creía que Gil no tenía por qué estar en un hospital psiquiátrico. Decidí pegarme a la novela sin tratar de hacer más comprensible un discurso que no entendía yo misma, diciéndome que, de todos modos, habría que cortar esa escena porque el espectáculo era muy largo. Esa escena resultó ser una de las favoritas de los niños,

que, sin comprender las palabras, comprendían lo que estaba en juego. Les encantaba esa escena en la que un adulto arriesgaba su cargo en la institución para defender a un niño. Estaban aliviados por el razonamiento de los adultos en los cuales deben... y quieren confiar.

Gil me enseñó que la comprensión de los niños es sutil, global, profunda, que va mucho más lejos y mucho más hondo que todo que lo que uno puede imaginar, prever, conjeturar, definir, y que no son jamás los niños los que imponen límites a lo que se les puede mostrar. Los niños son abiertos y están disponibles. Los prejuicios sobre lo que puede y debe ser el teatro aumentan con la edad. Los adultos, en cambio, tienen una idea muy precisa de lo que puede o no ser presentado a los niños. Y lo peligroso es que esta convicción íntima que cada adulto tiene de saber lo que es bueno para los niños es totalmente subjetiva. Está basada en recuerdos de infancia, en una nostalgia de lo que hubiera querido vivir o de lo que vivió, y, sobre todo, matizada por la tradicional relación niño-adulto de subordinación didáctica en la que el adulto es el que sabe y el niño el que aprende.

Me bombardearon con preguntas para las cuales no tenía respuestas. ¿Tenemos derecho a presentar a los niños situaciones que no conocen? ¿Tenemos derecho a conmovirlos? ¿Tenemos derecho a dejar el final abierto, a no llegar a una conclusión, sobre todo cuando la historia suscita debates de sociedad que son complejos? ¿Cómo puede un adulto aceptar el no tomar posición y dejar a los niños frente a la indefinición?

Yo respondía con otras preguntas. En materia de arte, donde lo sensible es la fuerza más poderosa, ¿cómo podría un artista adoptar una posición definitiva? En esa toma de la palabra pública en las que los adultos están en posición de autoridad delante de un público de niños, ¿cómo podrían aceptar el dar respuestas claras y simples a problemáticas complejas? ¿Los artistas pueden hablar a los niños del mundo en que viven o deben inventar un mundo más seguro? ¿Tienen derecho a hablar de este mundo imperfecto y, a veces, aterrador?

Estaba impresionada por el debate provocado, feliz de ver cómo las cuestiones de fondo surgían en gran número y aliviada de haber suscitado ese debate con un texto que yo no había escrito, sino escogido. Me sentía responsable, pero no acusada, y esa condición me permitía mantener una cierta distancia para recibir la violencia de la reacción de los adultos y analizar la situación para tratar de entender la extraordinaria dicotomía entre la recepción de los adultos y la de los niños.

Mientras se me atacaba, explicándome al mismo tiempo, que los niños no viven tales situaciones, yo seguía la historia de una muchachita de diez años víctima de incesto en un pueblecito de Quebec. La investigación permitió saber que esa niña no sólo había sido víctima del abuso sexual de su padre, con regularidad y durante 4 ó 5 años, sino que ella había reclutado en la escuela compañeritos de orgía y que unos treinta niños habían sido igualmente víctimas de ese hombre, de su padre. Los diarios daban titulares tales como: *El ogro de la Acadie, El monstruo...* Cada día traía su

carga de detalles sórdidos, de hechos dramáticos: el padre, asesinado en la prisión por otros detenidos, la niña excluida de la clase, de la escuela, del pueblo. Yo paseaba conmigo a esa niña: me levantaba con ella, trataba de sentir lo que ella sentía, lo que debía vivir. ¿Cómo podía, por la mañana, tomar su mochila e irse a la escuela, quedarse en clase, bajo la mirada de los otros?... con la vergüenza de saber su secreto descubierto y con el sentimiento difuso de que ese secreto que había sido una prisión, también había sido un refugio que ya no existía.

La experiencia de *Gil*, y la historia de esa niña me llevaron a interrogarme sobre las condiciones idílicas de la infancia, sobre la fragilidad de los niños y su supuesta sensibilidad. ¿Quiénes son esos niños que llenan las salas, esos cuyo imaginario esperamos nutrir o controlar? Seres humanos en perpetua revolución biológica, emotiva, intelectual; seres en evolución que están formando su sentido crítico, su manera de ser en el mundo y de ser en ellos mismos; que observan los mecanismos de adaptación y de rechazo; que reproducen los comportamientos que ven y los discursos que escuchan. Hombres, pequeños tal vez, pero que reciben con el sol que se levanta, la obligación de hacerse un lugar en esa sociedad que no eligieron, ni construyeron. Seres humanos fundamentalmente diferentes unos de otros por su nacimiento, sus experiencias, sus conocimientos, su medio. ¿Por qué entonces la tentación de un consenso amplio, de verdades buenas para todos, de diversión obligatoria, esa insoportable y engañosa levedad de la infancia?

En primer lugar me interesé en la pequeña de la Acadie. Las cifras oficiales me revelaron que el 25% de las niñas son víctimas de incesto. Estaba aterrorizada. Después recibí en plena cara la realidad de los niños de la calle de países más pobres en dos giras consecutivas por Argentina y por Perú. He visto, a medianoche, a algunos niños revolver la basura para comer. Me perturbaba verles la mirada de niño brillar de curiosidad. Me interesé en la realidad de los niños que trabajan, de los abandonados, los maltratados, los enfermos. La realidad de la infancia es múltiple, desigual, cruel para muchos, raramente idílica. Nuestros propios hijos, amados, cuidados, que comen tres veces por día, que se visten adecuadamente según la estación del año, viven emociones contradictorias, situaciones que plantean cuestiones de ética, conocen el rechazo, el miedo, la envidia, la humillación, la derrota, la victoria. Desde que nacen, hacen malabarismos con los mismos interrogantes existenciales que nos ocupan a los 20, a los 50, a los 70 años: ¿Alguien me ama? ¿Voy a «ser alguien»? ¿Qué significa «ser alguien»?

La experiencia de *Gil* me llevó a buscar en los niños la respuesta a esa censura que los adultos ejercen con tanta buena intención como desconocimiento de la infancia. Trabajando con ellos descubrí que los niños no son jamás ni tan débiles ni tan influenciables como creen los adultos. Al contrario, no están muy informados, pero son curiosos, abiertos a realidades del exterior que adivinan, sospechan; preocupados por el estado del mundo y de sus habitantes. De la misma manera que yo no necesito haber matado a mis hijos para emocionarme con la tragedia de Medea, los

niños no necesitan haber sido víctimas de incesto para con-moverse e interesarse por una historia de incesto. Más to-davía, siento que el silencio que los adultos querrían impo-ner acerca de las problemáticas complejas, que los asuntos de ética sin respuesta, son mucho más inquietantes que la discusión provocada por un espectáculo, una película, un libro. La palabra libera. Y en realidad, como me decía con fineza de espíritu un maestro: «¿Crees que una hora de es-pectáculo puede perturbar suficientemente a un niño como para que su vida cambie? Jamás un espectáculo será tan determinante como lo que el niño vive cada día y durante años». El arte, el teatro, si debe ser un disparador, un deto-nador... no será sino eso: un disparador o un detonador.

Si he logrado negociar con las expectativas de los adultos y rehusar sus dictados, soy consciente de que «los límites» se me imponen de otra manera, aún más difícil de identificar y de controlar: son los límites que me impone el hecho de ser un adulto enfrentado a un mundo de niños. ¿Los niños tienen derecho a un arte que abre interrogantes y que no da respuestas; a la catarsis que, para volvernos más humanos, debe conmocionarnos; a las lecturas y niveles de sentido múltiples que proponen las obras de arte? ¿Acaso puedo zambullirme en lo que me emociona, me toca, me solicita en este momento de mi vida en cuanto adulto, mu-jer, artista, ser humano, sin reflexionar en lo que quisiera y pudiera provocar al público?

Esta cuestión me recuerda la escritura llena de ase-chanzas de *Salvador*. Quería devolver al público la ternura

endulzar, diluir la dureza de la vida de esos niños. Pero, sobre todo, no quería excitar el sentimiento de «gloriosos favorecidos» de nuestros niños del Norte. Las animaciones que había hecho con ellos me sirvieron de advertencia: la compasión no es innata y los niños prefieren los vencedores a los vencidos. Escogí un destino feliz porque escribía para niños, mientras que si hubiera escrito para adultos, seguramente habría escrito otra cosa. Hice mía la frase de Ana María Machado: «El oficio de escribir para niños, por lo tanto, sería el oficio de construir mundos y submundos con las palabras. Igualito que escribir para adultos. Sólo que para niños tiene que haber algo más, un supermundo, el de la esperanza». La desesperanza, entonces, es un límite que no me atrevo a traspasar y que probablemente no su-pere jamás. Esta actitud no es una claudicación. Soy incapaz de imaginar un hoy sin un mañana, una noche sin el día, la ausencia del sol después de la lluvia. Mi propia naturaleza me lo impide.

Casi todos los textos que escribí después de *Gil* provocaron en los adultos reacciones contradictorias, ambiguas, a veces violentas, no sólo a causa de temáticas que les parecían inaceptables, sino también a causa de estéticas que consideraban demasiado contemporáneas. El contenido no es lo único que excita al ojo del censor; la manera de decir lo estimula igualmente. La elección de las palabras, el ritmo, las imágenes, la intensidad, la densidad, la poesía. La evocación es sospechosa, la sugestión, peligrosa. Esto lo aprendí en las funciones de *Cuentos de niños reales*. Había escrito esos cuentos, que hablan de la infancia, cuando el corsé de

la escritura para niños me parecía muy estrecho y que me estaba faltando el aire. Escribía recuerdos que los niños me contaban y confidencias que me hacían para mis cajones de escritorio y por el gusto de escribir sin pensar en el tea-tro. El choque vino una vez más de la confrontación entre el público de niños y el de adultos.

La forma sorprendió a los adultos causándoles cierta aversión. Los adultos tienen miedo del silencio, de la densidad, de la intensidad, de los recursos estilísticos que multiplican las entradas al sentido y que los remiten a sí mismos. Los niños, en cambio, todavía están disponibles. A algunos les gusta, a otros les gusta menos, y esto es inherente al arte que se afirma. Si la relación con la forma entonces era inquietante, más inquietante aún era la divergencia de lectura entre niños y adultos. Un cuento como *El que amaba demasiado la ciencia* provocaba un malestar en los adultos que se planteaban la pregunta del ejemplo dado a los niños, mientras que éstos recibían instintivamente el debate ético que subyace en la investigación científica actual: ¿hasta dónde se puede llegar para saber o comprender?

¡Qué extraña esa voluntad de proteger a los niños de la vida misma a cualquier precio! Todos sabemos que una puerta cerrada esconde a un niño que escucha. Los niños ven todo, oyen todo, saben todo de una manera difusa, incontrolada. Son bombardeados con información incompleta, con conocimientos no asimilados, con titulares que no se relacionan con las historias que intitulan, que no pasaron por el filtro de la reflexión. Sin embargo, la información y el comercio que van al encuentro de los niños tanto como

al de los adultos gozan de un margen de maniobra ilimitado. ¿Por qué entonces nuestra actitud es tan puntillosa cuando se trata de público infantil? Probablemente porque el teatro es un arte peligroso que pone a los adultos en la posición incómoda de descubrir «el discurso» en el mismo momento y en el mismo lugar que los niños. Y no hay escapatoria. Cuando hay un choque, éste es brutal. La censura aprendió de esa manera a ejercerse de antemano y a crear todas las condiciones para una autocensura eficaz.

Soy muy sensible a la reflexión de Philippe Mérieu quien constata, como yo misma haría al poco: «... Seguro que hubo en la historia de la humanidad muchas guerras. Muchos niños fueron masacrados, muchos otros fueron testigos aterrorizados de actos de una violencia abominable. Pero el horror quedaba circunscrito a los testigos directos. A algunos kilómetros de distancia, la mayor parte del tiempo, los niños ignoraban lo que pasaba y los adultos se esforzaban para preservar esa inocencia. Evidentemente ya no es el caso, en la actualidad los niños, habiten donde habiten, reciben como un latigazo las imágenes de la guerra y su cortejo de horrores. Son precipitados prematuramente a un mundo de adultos y no están armados –en todos los sentidos del término– para afrontarlo. Son arrancados brutalmente a la infancia y enfrentados a situaciones en las que el destino del mundo está en juego. El fenómeno es todavía más difícil de ser vivido por nuestros niños a los que, simultáneamente, la sociedad considera como bebés caprichosos. La publicidad los infantiliza, la televisión los mantiene en la omnipotencia: les basta desear y sus deseos

son órdenes. Hasta una edad avanzada nuestros niños parecían bebés encaramados en carros de supermercado, que pasando por la caja se apropian de las golosinas que están allí, cuidadosamente dispuestas: sólo basta tender la mano... ¿Cómo puede un niño encontrar el equilibrio cuando, al mismo tiempo, afronta el destino de la humanidad y es reducido a ser un simple consumidor de golosinas? Nosotros estaríamos desorientados con mucho menos.» (En *Le monde n'est pas un jouet*, p.169-170).

Desde hace años, porque no puedo permanecer indiferente al mundo en el que vivo, acepté hablar de él tal como él es, y tal como yo soy, apasionada, delincuente, excesiva, rebelde frente a la injusticia, a la crueldad, a la inconciencia, a la estupidez. Pero sigo teniendo miedo de la palabra fervor, sentido, trascendencia, gravedad, silencio, duda..., palabras que quisiéramos borrar cuando se habla de infancia. Actualmente, trabajo sobre la realidad de los niños soldados y estoy aterrorizada porque en esas dos pequeñas palabras subyacen otras: explotación, poder arbitrario, desamparo, injusticia flagrante, abusos de todo tipo y, principalmente, sexuales. ¿Cómo hablar de niños engañados a otros niños? ¿Por qué hablarles de ello? ¿Acaso sabré encontrar un destello de esperanza que no sea una mentira?

Los mismos niños me enseñaron, de texto en texto, a empujar los límites de lo permitido un poco más. No hacia el terreno del escándalo, que no me interesa, sino hacia la profundidad y hacia la intensidad, dos palabras que son muy comprometedoras para los adultos que deciden y que critican. En treinta años, todo lo que aprendí lo aprendí de

los niños, y cada vez que siento la tentación de abandonar el proyecto en el que trabajo, vuelvo a encontrar el ánimo y el coraje de continuarlo en los comentarios de los niños a los que fui a hablarles del proyecto: los adultos no tienen solamente el derecho a hablarnos de ello, sino también la obligación... ¿Si no sabemos nada, cómo podríamos reaccionar?... ¿A qué edad tendremos el deber de estar informados o el derecho a ser informados?... Los niños fueron convincentes: desde el primer grito somos humanos y tenemos edad para aprender a vivir en el mundo de los hombres.

Con los años, las preguntas se fueron refinando, cambiaron de color y de vocabulario, pero siempre están ahí. ¿Qué nombre darles? ¿Duda? ¿Responsabilidad? ¿Censura? ¿Autocensura? Las preguntas son el camino que queda por



SUZANNE LEBEAU. Autora y directora de teatro canadiense, fundadora de la compañía *Le Carrousel*, dedicada al teatro para niños, niñas y jóvenes, con la que ha recorrido el mundo, presentando sus muchas obras en innumerables Festivales, cosechando gran cantidad de premios.

EL TEATRO PARA NIÑOS Y NIÑAS Y LA ESCRITURA DRAMÁTICA.

Itziar Pascual

Soy autora teatral. Lo que me distingue de escritores de otros géneros literarios es que soy, como todos los autores teatrales, una trabajadora del cambio. Los dramaturgos somos trabajadores del cambio. Trabajo con el principio teórico y práctico, visible y simbólico, de la transformación. Trabajo con la modificación de la situación dada, del status quo. Propongo, en el plano real y en el orden simbólico, un principio modificador y alterador de la «realidad». O de eso que comúnmente aceptamos como realidad. No importa el estilo, el género dramático, el tema de la obra o la estrategia dramática. Siempre que escribo teatro presento mundos en variación.

Esta condición da a mi trabajo una función política manifiesta y genera consecuencias políticas muy significativas. Trabajo –trabajamos– con la materia de la metamorfosis en el seno de sociedades temerosas al cambio. Porque cada uno de nosotros pone resistencias a la mera conjetura de cambiar. El cambio como estrategia modal, legitimadora

del consumo, es aceptable en nuestras sociedades. El cambio, como agente activo de conciencia individual, es turbador y muy peligroso.

Previsión, control o seguridad son palabras muy poderosas en nuestras sociedades. Porque allí donde se da rienda suelta al control se acaba imponiendo la conformidad.

Nosotros, las gentes del teatro, tenemos la tarea poética y política de depositar sobre el espacio la hipótesis y la praxis de otras experiencias posibles, de otros conocimientos posibles, de otras vidas y otros mundos posibles. Y por cada persona que se conforma nosotros, las gentes del teatro, necesitamos a otra que se rebele.

Una sociedad conforme legitima un teatro conformista; un teatro de las buenas costumbres. José Monleón llama a ese teatro «el teatro de lo sabido»; Juan Mayorga lo nombra con la expresión «Ustedes son formidables». Del abanico de mundos posibles, ese teatro viene a legitimar este mundo y no otros, esta vida y no otras, estas conductas y costumbres, y no otras. Es decir, este orden.

Tengo razones políticas, emocionales y sociales para no conformarme con este mundo. No quiero ni creo en el teatro como instrumento de legitimación del presente; prefiero escribir para intervenir en el derecho a dudar, para agujerear el horizonte de lo sabido.

Trabajar con el proyecto de cambiar me conduce a preguntas teatrales fundamentales: ¿Quién mueve la acción? ¿Quién tensiona el presente? ¿Quién transforma la situación dada? ¿Quién está en desacuerdo con el mundo? ¿En qué dirección? ¿Con qué propósito? Concebir un buen personaje

protagonista es un gran trabajo político.

Con frecuencia las resistencias al cambio se filtran en los textos. Transferimos la acción a otros personajes, de modo que al supuesto protagonista le «ocurren» muchas cosas, pero no interviene en la acción. Transferimos las acciones, las responsabilidades y las consecuencias de las acciones a terceros –el orden, el destino, la sociedad, los dioses, el dinero–. El debilitamiento de los protagonistas –porque sus acciones han sido transferidas a otros– los convierte apenas en meros depositarios de un punto de vista, apenas en receptores de una posible adhesión ideológica, y deposita en los textos el riesgo del dogmatismo y el adoctrinamiento. Como protagonistas, nuestra acción –poética y política– es responsable. Si no asumimos el poderoso desafío de generar acciones en el mundo, y de asumir nuestras acciones, se desmonta el principio activo y dinámico del cambio mismo. Entonamos el canto del inmovilismo.

Esta dinámica –la transferencia de la acción a terceros– también tiene lugar en nuestra condición de artistas. Como nuestros protagonistas, somos responsables de nuestras acciones artísticas. Y en la acción dramática es importante la diferencia entre responsabilidad y culpa.

Queremos de protagonistas que asuman el desafío de la acción, que estén dispuestos a poner en juego lo que más importa –¿Qué es lo más decisivo? ¿Qué está en peligro? ¿Por qué luchar, trabajar, sostener el cambio?– y que no se rindan en la primera peripecia. Su tenacidad es decisiva.

Como nuestros protagonistas, necesitamos artistas con coraje, que desafíen el sistema teatral. Eso es ser con-

temporáneos: poner problemas al oficio. Crear allí donde la técnica, la historia del teatro como rico y complejo depó-sito cultural y del oficio no sirven para despejar los enigmas del arte. Necesitamos artistas responsables de sus acciones y tenaces en sus empeños.

Por eso, en ese compromiso, para realizar una acción creativa responsable en una literatura dramática para niñas y niños, he intentado concretar una declaración de propósitos, para definir mi compromiso con el espectador. Mi declaración incluye siete propósitos fundamentales:

1. No engañar, no mentir, no adoctrinar, no herir. No herir gratuitamente. No engañar significa asumir que el conocimiento es y puede ser doloroso. Pero que la ignorancia lo es aún más. Toda la tragedia griega está asentada en esta convicción.

2. No enjuiciar –ni prejuiciar– al otro. Sería bonito preguntarse cuándo dejaremos de evaluar al otro. No presuponer nada. Nada. Simplemente, proponer.

3. Aprender a no decir. Aprender a callar. Aprender a escuchar. Aprender a dudar de lo que se sabe.

Escuchar. Dedicar nuestra atención, nuestro cuerpo, a la tarea sagrada de escuchar. Se es dramaturgo no sólo por lo que se dice cuanto –y especialmente– por lo que se calla. Hablar sólo cuando queda algo que decir.

4. No engañar(me). No autoconvencer(me). No usar

el nombre de la profesionalidad en vano. Si profesional significa comer de lo que haces y no arrepentirte de lo que haces, ¿Cuántas personas se sienten profesionales? ¿Soy profesional?

5. No banalizar. No ofrecer soluciones inmediatas a tensiones complejas. Reconocer la incapacidad y la impotencia como materiales constitutivos de la experiencia del mundo. Chejov nos enseña mucho al respecto. No frivolar.

6. No aburrir. No convertir el lenguaje en mero depositario de ideas. El lenguaje que apenas es depositario de ideas, sostiene Azama, en teatro está muerto. Lo aburrido no es intelectual. Es simplemente aburrido.

7. (La última palabra siempre es la más difícil.) Emocionar. No ofrecer algo que no me perturba, que no me inquieta, que no me importa emotivamente. No conformarme con lo interesante y con lo bien hecho. (Aun cuando, a veces, lo interesante y lo bien hecho sea mucho.)

Llegados a este punto, me importa citar las reflexiones de una mujer luminosa, la teatróloga rumana Florica Ichim: «Si no sabes nada sobre el sufrimiento humano no puedes escribir personajes, escribirás tipos. Esa es la diferencia entre Beckett y Ionesco».

En lo que Marina Osácar Gallego define, en un artículo publicado en la revista *Las puertas del drama*, «la ética de la responsabilidad creadora», la edad biológica del espec-

tador no es relevante.

Importa, en palabras de Irma Correa, alumna del cuarto curso de Dramaturgia de la RESAD, la «deseografía». El mapa del propio deseo, las razones interiores del viaje. Esto significa que el otro, el espectador, se perderá si nosotros nos perdemos, si no confiamos en el viaje, si la velocidad es más importante que el viaje mismo. Ya lo avisa José Antonio Marina: la velocidad es la primera forma de violencia.

Por todo esto mi compromiso con el teatro de niños y niñas es mi compromiso ético con el teatro.



ITZIAR PASCUAL. Dramaturga, pedagoga teatral, investigadora y periodista. Es autora de numerosas obras publicadas, traducidas y estrenadas dentro y fuera de España. Es socia fundadora de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM).

ESTA EDICIÓN DEL N^o 7 DEL
BOLETÍN IBEROAMERICANO DE TEATRO
PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD,
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN GUADALAJARA,
EN GRÁFICAS MINAYA, S.A.,
EL DÍA 18 DE OCTUBRE DE 2006



a n i v e r s a r i o
40
assitej españa



ASOCIACIÓN DE TEATRO PARA
LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

assitej españa



MINISTERIO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

Dirección General de Promoción Cultural