

Esconder a los niños es argumento para la

Suzanne Lebeau, autora de teatro



lo malo censura



F. X. GAUDREAU

En algo más de tres décadas se ha convertido en referente mundial del teatro para niños, por su literatura alejada de infantilismos y la profundidad de sus planteamientos. No hay príncipes ni mendigos en sus obras, sino niñas soldado o pequeños que experimentan con la crueldad; personajes contemporáneos de enjundia ancestral. Coteja sus obras ante auditorios infantiles y los niños le dicen hasta dónde puede llegar con su palabra, y son ellos los que le quiebran los límites de lo permitido por el mundo adulto. Al igual que los llamados cuentos maravillosos, las obras de Lebeau son, además de una fuente de placer estético, un apoyo emocional para la niñez.

LOLA LARA
Periodista.

Sus textos no eluden la acción dramática de alta intensidad, a pesar de dirigirse al público infantil.

Elegí a los niños como público por su espontaneidad y franqueza. Con los años, me atreví a explorar terrenos de emociones intensas; con miedo y paso a paso, pues nunca se había explorado ese territorio en las artes que se proponen a los niños. ¿Por qué tememos tanto hablar de la vida y de las emociones negativas que todos conocemos tan bien? Es extraño y poco sano, porque los niños ven de todo en los periódicos, en la televisión y en Internet.

Parece la doble moral de este siglo: proteccionismo y abandono a la vez.

Los niños acceden a información, no tienen a nadie con quien hablar de lo que ven, están solos y expuestos a la angustia de recibir esas noticias. Lo que ocurre es que asimilan realidad a ficción y confunden diez muertos con diez mil muertos, y cada día reclaman más muertos para sentir algo que se parezca a una emoción y les permita desarrollar sentimientos de compasión o de empatía. Saben mucho más de lo que los adultos creen, y lo saben de manera salvaje: con la rapidez y el caos de los instintos, los más pequeños, y con la información de hoy, los mayores; una información en la que no se distingue fácilmente entre las noticias reales y las opiniones dadas como certezas o, aún peor, como rumores.

¿Cómo describiría su teatro a quien no lo conozca?

Ha cambiado mucho a lo largo de 35 años. Hoy, podría decir que intenta ver el mundo con los ojos situados a la altura de los niños. Busco un equilibrio inestable entre mis preocupaciones existenciales y la manera de sentir y hablar de las preocupaciones de los niños. Me he consagrado a crear un lenguaje que tenga en cuenta tanto las habilidades de los niños como mis intereses más íntimos. No quiero enseñarles nada, sino compartir con ellos mis preguntas.

¿Cuál es el valor del teatro para los niños?

El teatro, como las demás artes, es escuela de la subjetividad. Suelo decir

que hay tres escuelas para formar a un ser humano completo y sano: la primera, es la de los conocimientos objetivos necesarios para entendernos; la segunda, más olvidada en nuestros sistemas educativos, es la del descubrimiento del propio cuerpo, del cuerpo en el espacio y del cuerpo en cooperación con los demás, y la tercera, es la de la subjetividad. Si la escuela es el lugar de los conocimientos, el arte (no sólo el teatro, aunque es el arte más cercano a la vida, el más complejo, porque se construye en la intimidad y en la colaboración) también debe tener su lugar en las escuelas, ya que la escuela de la subjetividad es tan importante para el ser humano como los conocimientos. El arte permite desarrollar el sentido crítico, la capacidad de argumentar, de debatir, de aceptar puntos de vista distintos. Hay que formar el espíritu crítico para que esta escuela tenga sentido. No se puede mostrar cualquier tontería y pretender que es arte, ni tampoco teatro.

La censura bienintencionada construye para los niños un mundo de extrema derecha

¿Se enarbola la capacidad de entendimiento del niño como freno para la libertad creativa del artista?

Es un prejuicio que persiste y en cierta manera lo puedo entender, aunque sigo pensando que es un freno muy grave que impide que los niños tengan verdadero contacto con el arte, que es el que debe hablar a lo más íntimo del ser humano. Esos prejuicios nos obligan a un "consenso flojo". Es mi manera de denominar las obras para niños que no tienen aspereza, que dicen lo mismo a cada uno, que complacen a todos, niños y adultos.

Yo tenía parte de esos prejuicios cuando empecé a escribir. Hace 30 años no hubiera podido escribir mi último texto, *El ruido de los huesos que crujen*, ni siquiera lo hubiera hecho hace 15. Aprendí de los niños, y de los espectáculos, aprendí a lo largo de los años en una práctica que no tenía pasado, ni historia, ni repertorio. Por eso también es un deber seguir aprendiendo de un público al que conocemos poco. Los niños entienden mucho más de lo que imaginamos.

Le he oído muchas anécdotas que corroboran esa afirmación.

La primera vez que me di cuenta fue en 1979, con el texto *Una casa entre dos lunas*, que escribí para niños muy pequeños, de 3 a 5 años. Era el primer texto jamás escrito en el mundo para niños de esa edad. Ellos no podían contar la trama narrativa del espectáculo porque su desarrollo lógico no se lo permitía, pero se acordaban de detalles mínimos, como pudimos ver en sus dibujos, en los que reflejaban el encuentro entre los dos personajes, Plume y Taciturne.

Puede que el niño sea la excusa para que el propio adulto se proteja de ciertas realidades.

Sería muy cobarde. Quieren proteger a los niños y sobre todo a sus hijos, esconderles las cosas feas del mundo. Es el primer argumento para la censura, ejercida con la mejor intención, pero que tiene el efecto no deseado de construir para los niños un mundo paralelo. Un mundo de extrema derecha, en el que todos, ricos y pobres, príncipes y arduas se frecuentan con una sonrisa.

Pero ¿no habría que atender a la psicología evolutiva?

Insisto en que es un prejuicio, fruto del desconocimiento importante del mundo de la infancia. Conocemos la abertura al mundo que empieza con los primeros minutos de vida. Ya el bebé descubre que él no lo es todo, que hay un mundo exterior que se amplía progresivamente: su entorno, su calle, su barrio, su ciudad, su país. Y a los diez o doce años está listo para abrirse al mundo y a sus problemáticas.

¿Por qué cree que se ha convertido en referente mundial del teatro para niños?

Somos muchos, en distintos países, los que buscamos un lenguaje teatral para niños, que no sea puro divertimento. Y estamos convencidos de que ellos viven en el mismo mundo que los adultos y que conocen nuestras mismas emociones, ampliadas. La alegría de un niño muy pequeño es fuerte y su pena o su rabia, tan fuerte, como para tirarse al suelo. Lo que ocurre es que son impotentes frente a las distintas situaciones de la vida, ya que casi nunca tienen el poder de cambiar las cosas o de influir sobre las condiciones en las que viven.

Pero a usted la llaman continuamente para que pronuncie conferencias e imparta talleres. Sus obras se han representado en más de una decena de idiomas.

He tenido mucha suerte porque en mi trayectoria se han dado dos hechos que me han permitido desarrollar mis obras. Primero, ser parte de un grupo –Le Carrousel– apoyado financieramente por el Ministerio de Cultura, de Quebec, lo que hizo posible una acción regular en el tiempo, y segundo, trabajar de manera regular con el mismo director, Gervais Gaudreault. Surge dos veces la palabra “regular” y no es casual. Es lo que me permitió mantener un estrecho contacto con los niños y los lugares en los que vivían (escuelas, guarderías, etc.), durante el proceso de escritura de cada texto y en las salas donde se representaban las obras que había escrito. Durante 35 años aprendí mucho de ellos y fueron quienes me empujaron a experimentar cada vez un poco más, a rechazar los límites de lo permitido, de lo moral, cuando se trata de niños.

El primer banco de pruebas de sus creaciones es la escuela ¿por qué?

Porque a veces me pongo en terrenos desconocidos, peligrosos para los adultos, y siento la necesidad de tener el consentimiento, las reflexiones y los argumentos de los niños, para convencer a los adultos de que sí se puede hablar, y con tales palabras, de esas realidades a los niños.

En España no hay mucha tradición de trabajo conjunto entre artistas y escuela ¿qué beneficios reporta esa colaboración?

Tampoco en Quebec. Debo ser una de las pocas personas que intenta conservar vivos los lazos entre arte y escuela. Los beneficios para mí fueron numerosos e importantes. No podría decir si los maestros sintieron algún beneficio por este trabajo, aunque creo que sí, porque recuerdo a un maestro que se sentía celoso al observarme trabajar con sus alumnos. Decía que los veía diferentes y que los que tenían más dificultades con las exigencias escolares, se portaban muy bien y tenían un lugar muy apreciado. Por primera vez, él tenía tiempo para observar los comportamientos de sus alumnos, sin estar activo. Tiempo y un punto de observación distinto, creo que es algo muy beneficioso.

¿Y alguna herramienta útil?

Nunca me lo he preguntado porque considero que el trabajo de maestro es apasionante e importante. Algo concreto, como el juego dramático, les parecía a los maestros una manera rica de aprender sobre la vida íntima de los niños, que puede explicar muchos comportamientos extraños.

¿Qué tiene de especial un auditorio escolar?

Los auditorios escolares son más difíciles de conquistar que los de padres y niños. Si están menos atentos, están mucho menos atentos; pero si están más atentos y entusiastas, también lo están mucho más que cuando acuden con sus padres al teatro. Hay muchas razones para explicar este fenómeno. En funciones escolares hay una ra-

tio de un adulto para treinta o más niños o jóvenes. Es decir, los niños forman la mayoría. Cuando están con sus padres la ratio es muy diferente: hay un adulto, o más, para cada niño, y no sienten la misma libertad. Otra razón es que, en los auditorios escolares, los niños se conocen, tienen una comunión de pensamiento, preocupaciones similares y la costumbre de intercambiar lo que sienten, sobre lo que pasa, y durante la función, surge el deseo de compartir el placer o el aburrimiento. Nunca antes de haber probado un espectáculo frente a auditorios escolares, podemos decir que un espectáculo funciona con los niños. Presentar un espectáculo frente a 300 niños es la prueba definitiva.

¿Conlleva una clase cierta puesta en escena?

Seguramente sí, pero no estoy segura de que el artista pueda influir en este sentido. De hecho, no lo creo. Los buenos maestros ya deben tener ese sentido de estar frente a un público, y de





“¿Cómo se pueden decir cosas tan tontas a los niños?”

Resulta fácil evocar a Suzanne Lebeau. Sin estar presente (la entrevista se realiza de forma virtual), su presencia es imponente. Poner voz y entonación a sus palabras escritas es pan comido para quienes la hemos escuchado hablar, en tantas ocasiones, en auditorios de todo el mundo. Y es que su voz profunda, su carcajada abierta y su mirada intensísima se encarnan en sus palabras. Esta autora quebequense, que escribe en francés, empezó en el teatro como actriz. El estímulo para escribir lo encontró en un hecho cargado de significado. Lo cuenta Itziar Pascual en su libro *Suzanne Lebeau: las huellas de la esperanza*, (Colección de Ensayo Assitej España, Madrid 2007). A comienzos de los 70, Lebeau regresa a Quebec tras un período formativo en Francia y trabaja como actriz en el espectáculo *El bosque maravilloso*. Oyendo los diálogos se pregunta cómo se pueden decir “cosas tan tontas” a los niños. Allí conoce al que será su marido, Gervais Gaudreault. Con él, tras la función, preguntan a los niños sobre “lo que les gustaría ver en el teatro”. Y es así como empezó a escribir para Le Carrousel, compañía que funda con Gervais y en la que conforman el tándem autora-director de escena que tantos premios y reconocimientos les ha deparado.

ARCHIVO LE CARROUSEL

suscitar y mantener vivo su interés. Podría ser algo inconsciente o consciente, pero probablemente existe el sentimiento de presentar las cosas de una cierta manera y no de otra.

¿Cuáles son sus recuerdos escolares?

Solo tengo recuerdos impresionistas de mi infancia en la escuela; recuerdos poco fiables y poco desarrollados. Me acuerdo del camino para ir y regresar cuatro veces al día, del frío en invierno. De lo que pasaba en las aulas, solo recuerdo la injusticia en el trato a los niños, sobre todo durante dos años, cuando tuve como maestras a dos monjas francesas. La primera, porque trataba muy mal a una compañera, cuando no entendía algo de matemáticas; salía del aula con ella para castigarla y yo ponía la cabeza en el pupitre, de miedo y de rabia. Tenía

entonces seis años. Tenía diez cuando encontré a la segunda. Nos hablaba continuamente de la guerra y de la necesidad de estar preparados para morir en “estado de gracia”, sin pecado mortal. Yo comulgué una mañana, después de haber comido caramelos, y me pasé todo el año con pesadillas y miedo a morir. Casi no me acuerdo de otra cosa.

De la escuela de hoy ¿qué destacaría?

Si tuviera que elegir una cosa, diría que lo que más ha cambiado en mi país es el poder que tienen los padres en las grandes decisiones y en la marcha cotidiana de las escuelas. Los padres ahora se meten en todo y los maestros tienen que satisfacer todas las modas, todas las teorías y todos los estilos, para educar a los niños. No me gustaría ser maestra en estos tiempos.

Usted ha sido testigo de la evolución del teatro para niños en España, ¿cuál es su valoración?

El camino que hicimos en Quebec o en Francia, a lo largo de 40 años, en España se hizo en poco más de diez. La evolución se hizo de forma rápida y potente, como un volcán en erupción. *El ruido de los huesos que crujen* fue seleccionada para Teatralia –un festival en Madrid–, cuando en Quebec no la programaron en un festival que tiene fama de ser uno de los más vanguardistas del mundo y en la Maison-Théâtre presentamos unas funciones como proyecto especial para unas clases de privilegiados largamente preparados. Hablo de estas situaciones porque las conozco bien, pero también lo noto en lo que se escribe, lo que se ve, lo que se hace. Por ejemplo, las acciones de ASSITEJ España (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud) dan

lecciones al mundo de cómo se puede estructurar una institución que en muchos otros países es únicamente lugar de poder o está vacía de contenido. Cuando regreso de un festival con dos o tres espectáculos que se me quedan en la memoria, estoy feliz y ahora esto me pasa en España. También es muy importante el nivel y el tono, franco y novedoso, de las discusiones sobre la práctica teatral.

¿Qué le aportan, como artista, los niños?

Tanto... que encontrar las palabras para definir una cosa intangible me resulta difícil. Me parece algo tan natural, es un movimiento del alma que se parece a un soplo de vida. No sé lo que voy buscar en los niños. Sé que quiero compartir algo con ellos. Sé que tengo dos poderes muy importantes: uno, ser adulta, es decir, tener la razón casi siempre, saberlo todo, poder exigir... y otro, tener un punto de vista privilegiado: el escenario. Dos responsabilidades muy grandes. Creo que lo que más me aportan los niños es la humildad. No era lo que buscaba cuando iba a hablar con ellos en las aulas, en las calles o en los centros de jóvenes. Buscaba sus puntos de vista sobre el mundo y sus palabras para hablar de ese mundo. Buscaba las diferencias entre las percepciones de los niños y las percepciones de los adultos. Encontré mucho más: la duda frente a las verdades absolutas. Los niños tienen la actitud de aprender y eso me contagió profundamente. Me gusta tomar consciencia regularmente de que no tengo la verdad, ¡la duda es tan productiva!

También le gusta sentirse cerca de ellos ¿no?

La infancia me interesa mucho. Sigue sorprendiéndome cada día con su manera de descubrir el mundo, de explicarlo y de entenderlo. Decidí concentrarme en el placer de estar cerca de los niños, siempre atenta, y dejar de preguntarme por la inexplicable indiferencia social que considera a los niños solo como consumidores. Somos muchos los interesados en la infancia: Piaget, Winnicott, Anna Freud, Alice Miller, Marie-Louise Von Frantz y muchos otros... Me gusta mucho la frase de

Henri Michaux que dice: «L'incompétence de l'enfant est son génie» («La incompetencia del niño es su genialidad»). Y tiene razón. El niño inventa otro mundo porque no conoce todavía el sentido preciso de las palabras ni la lógica aceptada por todos.

Me gusta tomar consciencia regularmente de que no tengo la verdad, ¡la duda es tan productiva!

La creación dirigida a niños es obra de adultos, ¿cómo salva la barrera entre ambos mundos, para hacer posible la comunicación?

Ese es el reto más sutil y más difícil y toma formas distintas según los proyectos. Puedes establecer todos los lazos posibles entre los dos mundos: trabajar directamente en las aulas con niños de la edad a la cual quieres dirigirte, escribir una historia, y verificar con los niños la fuerza y el interés de la misma, buscar en los libros escritos para niños y comparar los universos, el lenguaje, la poesía; buscar en manuales para niños cómo explican esas realidades, cómo se habla del mundo... Puedes leer o hablar con psicólogos, pedagogos... Puedes observar a los niños jugando juntos... Cada proyecto, cada texto tiene su público, sus dudas, sus cuestiones que esperan respuestas o, por lo menos, caminos para encontrar muchas respuestas.

El acto de formar ¿puede ser creativo?

Sí, enseñar es una acción creativa que nunca se puede ejercer de la misma manera. Todos los años, en la Escuela Nacional de Teatro pasaba veinte horas a la semana para preparar un curso que ya había dado muchas veces. Tenía solo dos o tres alumnos, nunca más, y cada año la dinámica era otra, los alumnos tenían otros intereses, otras habili-

dades. Eso me permitió reflexionar sobre la creación y mantener vivo el cuestionamiento sobre qué decir y la manera de decirlo a un público que conocemos poco y que no elige lo que va a ver, que no tiene la posibilidad de irse cuando no le gusta el espectáculo.

¿Aprendía de sus alumnos?

Con ellos nunca pude permitirme perder de vista el cuestionamiento sobre el crecimiento de los niños, su lugar en la sociedad, la importancia que les otorgamos, nuestras relaciones con ellos... En las clases, la infancia era algo vivo que cada día provocaba discusiones y reflexiones existenciales apasionantes. También en la escritura. Era un placer inestimable discutir palabras, estructuras, finales, retos dramáticos de construcción, lenguajes teatrales, problemas de catarsis, de identificación... Preguntarnos juntos sobre lo posible y contestar a esos retos con soluciones individuales absolutamente únicas. El hecho de formar alumnos, y de discutir con ellos las distintas posibilidades de resolver dificultades dramáticas, ha sido uno de mis grandes placeres.

Es una escritora que escucha.

Compartir las dificultades de la escritura es poco frecuente. La escritura, por naturaleza, es solitaria y el hecho de poder discutir sobre escritura, públicos, problemas y soluciones, caminos, sobre todo caminos individuales, ha sido una experiencia muy rica en mi vida como escritora. Aprendí todo de los niños y de mis alumnos y podría parafrasear lo que Winnicott escribió en la dedicatoria del libro *Jeu et réalité*: « À mes patients qui m'ont payé pour m'instruire. » («A mis alumnos, que me pagaban para instruirme.»).

Obras de la autora editadas en español

- "El ruido de los huesos que crujen" *Revista Primer Acto (Cuadernos de Investigación teatral)*, n.º 331 (mayo, 2009)
- "Una luna entre dos casas". *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, n.º XXI (octubre/diciembre 1983)