

Suzanne LEBEAU, *Escribir para el público joven*, Madrid, ASSITEJ, 2019, 300 pp.

EN *ESCRIBIR PARA EL PÚBLICO JOVEN*, la dramaturga canadiense y cofundadora de la compañía Le Carrousel, Suzanne Lebeau, reflexiona sobre las preguntas que han ido conformando su trayectoria y la recepción de sus espectáculos durante más de 40 años dedicándose al público infantil. ¿Existe un lenguaje específico para llegar a los jóvenes espectadores? En un contexto donde se aprecia una falta de reflexión, estudio y documentación sobre el propio género, la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud traduce y publica una versión adaptada de la tesis con la que Lebeau concluye sus estudios de Doctorado, iniciados en 2012. Dividida en cuatro capítulos, definida como investigación-creación, la tesis busca dar respuesta a la cuestión de la relación autor-público, pero con una vuelta de tuerca. ¿Qué condiciones se deben dar para un auténtico encuentro de dos intimidades en un contexto de doble autoridad donde el autor es un adulto y el espectador; un niño?

En el primer capítulo, «Contextos y problemáticas», se ahonda sobre las condiciones de enunciación del teatro infantil. Suzanne Lebeau defiende su posicionamiento al considerar al niño no como un sujeto en potencia, sino como un estado en sí. Aborda la infancia y la creación sabiendo que los adultos y los niños no son un público homogéneo, subrayando la diferencia en la recepción. Se apoya en la mirada de Merleau-Ponty y Mendel para establecerse en una relación de *influencia recíproca* con el niño desde su posición de adulta. Señala también las fuertes convenciones que encorsetan al escritor para público joven. Las vías asentadas para narrar parecen ser lo maravilloso y lo didáctico, que llevan al creador al tradicional páramo del *deber de ejemplaridad*. Cuando alguna creación lleva la etiqueta «para niños», la taxidermia de lo moral, ético y socialmente aceptado hace que se genere una serie de asunciones. La primera, la obra tendrá un mensaje unívoco, todos los niños y niñas deben tener una comprensión narrativa idéntica. La segunda radica en la obligatoriedad de gustar: el espectáculo infantil debe agradar de forma unánime a todo

el público. La última convención se basa en que solo se puede situar en escena lo que socialmente se permite y se debe decir: verdades incuestionables que no generen discusión. La dificultad para el autor de investigar y explorar dentro del estrecho marco que permite el público que acompaña al receptor joven se une a la poca libertad que tiene el niño para disfrutar del encuentro artístico. Un niño no ha elegido ni ir al teatro, ni qué obra ver, ni tiene la libertad de irse de la sala si lo desea. En esta tensión, para poder recuperar el control de los autores sobre la libertad creadora independientemente del cariz cautivo de su público y poder generar así un auténtico encuentro entre dos intimidades, se tiene que tener en cuenta el derecho del espectáculo teatral a escapar de la dicotomía entre pura diversión y moraleja ejemplarizante. Por otra parte, el espectador tiene derecho a la crítica, a recibir la obra con su plena libertad e individualidad. Por último, el público infantil tiene derecho a trabajar como espectador, sin estar encasillado en una convención social por su edad.

En el segundo capítulo «Conceptos estructurales», Lebeau se acerca más a su propia experiencia para enumerar los tres conceptos sobre los que germina toda su escritura. *Autoridad*. Estando ella misma en una posición de doble poder, tanto por su posición de adulta como por su estatus de escritora, trabaja con los niños desde una toma de conciencia muy enriquecedora: la escucha. Trata de alejarse de una *autoridad autoritarista* y reconoce a través de Bourdieu la autoridad y responsabilidad del adulto que la empoderan ante un niño que no tiene los mismos derechos que un público adulto con su mera presencia en el teatro. La autora admite que sus primeros textos infantiles se centraban en el horizonte de expectativas de los adultos, descubriendo finalmente que un espectáculo para todos los públicos es una utopía. Resulta sorprendente el acceso libre e ilimitado que tienen los niños al consumo y las imágenes que este genera. Se provoca un fuerte contraste con el hipercontrol al que es sometido el arte por parte de los programadores, profesores y padres. Para tratar de evitar el exceso de vigilancia que cerca el campo artístico, recurre a *la empatía*. Con su segundo concepto estructural, Lebeau esgrime su técnica para no traicionar a los niños: situar sus ojos a la altura

de los jóvenes a los que quiere llegar, para así mirar el mundo, lejos de su alta percepción adulta. Entender la infancia con su diversidad y multiplicidad solo le es posible estando en contacto con su público, por ello los talleres de animación permiten comprender las emociones, discursos y visiones del mismo. De esta manera establece su escritura: investigando el desfase entre niños y adultos desde dentro de la empatía. Por último, la base de todo su discurso artístico se asiente el tercer y más relevante concepto, *la metáfora fundacional*. Es como denomina la autora a la chispa que posteriormente toma una forma concreta, la herramienta que permite traducir todos los conceptos aprehendidos a través de los talleres de animación. Es lo que le permite pasar de ser animadora a autora. Mediante la metáfora fundacional se hilan los talleres y la escritura, permitiendo a la escritora ir al corazón de lo necesario. Gracias a la metáfora se estructura el discurso, y será también parte troncal del análisis de la recepción de su trayectoria.

En el tercer capítulo «De lo social a lo íntimo, de *Ti Jean...* al texto *El ruido de los huesos que crujen*», se sitúa el análisis tras «*La elección de Lebeau*» que implica el abandono de la autora del teatro participativo tras experimentar sus limitaciones en pos de una vertiente más artística. Se habla del texto de *Una luna entre dos casas*, propuesta basada en el lenguaje poético de los niños que otorga una gran importancia al silencio, como un corte radical en la creación de Lebeau. A partir de su estreno, la autora se plantea las relaciones que tiene con su público infantil, dando lugar a obras como *Los pequeños poderes*, en la que el silencio y la presencia de un coro suponen estrategias de narración troncales: generan ritmo, enlazan escenas y hablan de lo que jóvenes le habían contado en sus talleres de animación. En *Gil*, adaptación del libro *Cuando yo tenía cinco años me maté*, por primera vez es testigo de cómo los límites de lo que hay que presentar a los niños se elevan a su alrededor. Descubre que no son los jóvenes los que los marcan, sino los adultos que los rodean. La duda casi atávica recobra fuerza. ¿Tiene derecho a hablar a los niños del mundo en el que viven o debe inventar un mundo más tranquilizador? Para Lebau, la palabra libera. Para demostrar esta hipótesis, enfrenta

su reflexión a varios momentos en los que acecha un peligro común y violento en la creación: la autocensura. Nunca terminó *Les enfants ridés*. Una obra que señala el paralelismo físico, con la presencia de las mismas texturas, que suponen la vulnerabilidad de la más tierna infancia y la decadencia de la vejez. ¿Por qué ganó la autocensura en ese caso? ¿Tanto miedo tenía a sus propias palabras? En *Petite fille dans le noir*, se enfrentó a toda la controversia que generó la lectura dramatizada de una historia sobre el incesto. ¿Es posible llegar al niño con situaciones densas, con un lenguaje teatral que no tranquiliza, que no concluye? Finalmente, a pesar de que los niños no manifestasen dudas sobre el hecho del incesto — más bien había un problema de comprensión con la decisión narrativa de poner a la protagonista en tres edades diferentes a la vez en escena — la producción de la obra no se llevó a cabo. Para la autora, los personajes tienen que poder cambiar algo de su condición y pensó que, en este caso concreto, Marie, no disponía del poder suficiente sobre su vida para mantener algo de esperanza. El temor de la autocensura también bordea sus relaciones con la elipsis y el escamoteo informativo, que trata de burlar sabiendo que los niños están abiertos a la transgresión, como se observa en *El ogrito*. A través de la fuerza de la parábola, encuentra el modo de generar dudas, teniendo claro que su mejor baza reside en la fuerza para hacer preguntas, inherente al lenguaje teatral. Analizando la recepción de dichas obras discurre sobre el origen del reflejo de no querer mostrar cosas horribles a los niños. ¿De dónde viene? La autora observa a través de su trayectoria que los niños tienen mucha consideración por aquellos adultos que se atreven a proponerles algo verdadero, aprecian la hondura de lo transmitido a nivel escénico. Entre estas tensiones sobre lo terrible, se defiende el poder de la palabra: escribir para los niños no es adaptar la escritura, es elegir un punto de vista. Una mirada que se posiciona a una cierta altura, que no «ve las mismas cosas, pero merece las mismas verdades».

Por último, en el capítulo cuarto «*Tres hermanitas*», se analiza el objeto resultado de la investigación-creación: una obra que trate de burlar la relación desigual entre la recepción del público joven y el adulto. Con *Tres hermanitas* se busca reunir a los dos

públicos en una misma zona emotiva, en una escritura de inmersión, de emociones íntimas. Mediante una metodología basada en la recogida de datos, combinada con la creación de árboles temáticos, se plantean las siguientes cuestiones: la legitimidad de entrar una intimidad tal con el público, el tratamiento del tiempo, espacio y la percepción del mismo (dirigida a los niños) y la credibilidad (dirigida a los adultos). Los datos extraídos de los cuestionarios que llenaba el público que lo deseaba tras ver *Tres hermanitas*, que aborda el tema del cáncer infantil y la muerte los niños, fueron la base del análisis. El uso del *flashback*, que era la metáfora fundacional de esta historia, junto a la narración mediante un locutor interno y la muerte de la niña protagonista, Alice, son los elementos que estructuran un drama que lleva a emociones contradictorias, pero similares entre jóvenes y adultos. Si bien la percepción del tiempo encontró diferentes maneras de llegar a los espectadores, el rango de emociones manifestadas era el mismo. El hecho de no haber conflicto entre padres e hijas, sino ser una familia unida ante la adversidad, junto a los elementos de la puesta en escena de Gervais Gaudreault (espacio vacío, ambientación sonora, uso de los silencios) permitían, a pesar del diferente desarrollo de la inteligencia simbólica de los espectadores, llegar a un puerto sensorial similar. El ritmo narrativo provocó que cada persona entrase dentro de la historia con una cadencia diferente, y se demostró que tanto adultos como público joven se identificaban con alguno de los personajes y su representación. La sensación de los jóvenes de entrar en una dimensión en la que aún no les está permitido entrar hizo que expresasen su aprendizaje en el cuestionario, demostrando que saben cuándo se les habla con filtros y en tono condescendiente. Suzanne Lebeau plantea que los resultados, tras analizar la recepción de su pieza, demuestran el poder liberador de la palabra, destacando la dificultad de crear en el punto de tensión entre la justificación utilitaria de una acción y el simple placer estético. Tras establecer el análisis completo de su creación, subraya la única exigencia que ha sido inevitable para ella: mantener siempre la esperanza, como elemento, como posibilidad, como brizna de poder sobre las vidas de los propios personajes.

En sus conclusiones, Suzanne Lebeau, reitera que mientras la sociedad siga manteniendo su mirada adulta, oponiendo a los niños y a los adultos en bandos marcados y separados, seguirá siendo la escritura y la práctica teatral para niños algo contradictorio y complejo. En este libro se defiende al niño como espectador, un espectador diferente, que vive las tensiones de manera más física, más directa que un adulto. Defiende que su teatro se apoya en la metáfora de un reloj de arena invertido, en el que el encuentro de las dos intimidades —*el convivio*— es la parte de intercambio más ancha, donde se tocan las bases del reloj, y luego parten hacia el trabajo de la memoria y el recuerdo. La necesidad de devolverle la soberanía al espectador joven ha generado la metodología de trabajo de Le Carrousel y marcado a la propia Lebeau como escritora, mujer y persona; sabiendo que trabaja creando submundos, pero particularmente un mundo que le es propio como creadora: el *supermundo* de la esperanza a través de la empatía, la metáfora fundacional y generando un proceso de identificación con el espectador. Concluye Suzanne su tesis aseverando que a los niños se les puede decir todo de manera teatral, puesto que son espectadores de pleno derecho, y en su diversidad, necesitan tantos creadores como espectadores haya en el mundo.

A pesar de la dificultad metodológica que implica el análisis teórico de la propia obra resulta más que necesaria una reflexión profunda sobre la práctica teatral infantil. Si bien algunos supuestos de creación, análisis y procesos creativos parecen sorprendentes desde las facilidades de la práctica teatral canadiense, el bagaje de Suzanne Lebeau plantea una férrea defensa de convertir a los niños en espectadores de pleno derecho. Para ello, el acercamiento al riesgo, a la honestidad y a la rigurosidad en el proceso de investigación son imprescindibles, como se observa en la trayectoria de más de cuarenta años que se disecciona fragmento a fragmento. En uno de sus talleres, la escritora le preguntó a uno de sus alumnos, de siete años, qué es lo que más le había impresionado de su estancia en Francia: «Lo altos que estaban los picaportes en las puertas».

Hay que tener siete años para que los picaportes de las puertas estén a la altura de los ojos, pero hay que tener la valentía y la capacidad de agacharse, de hacer el gesto, como dramaturga, de bajar. Doblarse en un ejercicio de honestidad y búsqueda artística, para poner su mirada a la altura de esos picaportes, de ese mundo que es un público cautivo, latente, existente. En un contexto donde los pines parentales coquetean con las trabas creativas que ya se imponen los escritores para el público joven, la edición de este libro es más que necesaria; hay un público cautivo a la vuelta de la esquina.

MÉLANIE WERDER AVILÉS
ITEM-UCM

Miguel Ángel CAMACHO (ed.), *La luz, melodía del arte escénico. El diseño de iluminación en la puesta en escena*, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, 2018, 287 pp.

EL DISEÑO DE ILUMINACIÓN es ya una de las tareas imprescindibles y claves en la creación artística que supone una puesta en escena. No obstante, esa relevancia data de hace relativamente poco, apenas desde finales del siglo XIX y principios del XX, cuando aparece la figura del director de escena y prácticamente a la vez aparece la luz eléctrica, ampliando las posibilidades expresivas de la iluminación escénica. Esto redonda en una escasa bibliografía al respecto del diseño de iluminación, con pocas obras que hayan superado el *A Method for Lightning Stage* (1932) de Stanley McCandless, primero en estudiar las propiedades controlables de la luz y proponer un método de iluminación escénica basado en su manipulación. En España, el número de publicaciones a este respecto es contado. La publicación de *La luz, melodía del arte escénico* resulta muy pertinente como reivindicación del diseño de iluminación como profesión esencial en las artes escénicas, dando a conocer las visiones y métodos de varios de los más reputados miembros de esta profesión en nuestro país. La Academia de las Artes Escénicas de España inaugura con esta obra su línea *Artes y oficios de la escena* que, esperemos, seguirá publicando obras sobre