



*Reportaje a
la historia sin fin*

BASADA EN LA HISTORIA INTERMINABLE DE MICHAEL ENDE.
Estrenada por el Teatro de la Universidad Católica de Chile en mayo de 1988,
bajo la dirección de Horacio Videla

**LA HISTORIA SIN FIN: LA
INTELIGENCIA PARODICA
COMO ATRIBUTO INFANTIL.**

Antonio Ostornol Almarza
Escritor y Profesor de Literatura



La presencia de un texto complejísimo⁽¹⁾, una puesta en escena atractiva e inquietante y un trabajo de dirección revelador de una intencionalidad artística plenamente asumida, serían elementos más que suficientes para intentar un análisis de la obra de teatro "La Historia sin Fin", que el Teatro de la Universidad Católica montó a comienzos de año.

Ahora bien, si dicha obra, además, cautiva la expectación de los adultos, tratándose de teatro caratulado bajo el estigma de infantil, resulta algo más que sorprendente. Y llama la atención por dos motivos: primero, porque el teatro para niños en Chile es escaso y, en segundo término, porque los espectáculos teatrales son, para las posibilidades de lectura de un adulto, una perfecta obviedad (no deseo generalizar, pero pienso que esto ocurre con demasiada frecuencia. Juicio de papá). Y aquí, en cambio, nos enfrentamos a una obra inteligente, que nos habla de problemas "grandes", que nos inquieta y nos deja como quien cayó en una celada: vinimos

al teatro desprevenidos y nos lanzaron una serie de propuestas serias encima. Cuando nos dimos cuenta, ya estábamos metidos en el lio, o sea, en la Historia, es decir, en esta obra de teatro.

Hay, sin embargo, una constatación más atractiva. Cuando asistí por primera vez a verla lo hice con mi hija de diez años. Fue maravilloso: nos reímos, nos sensibilizamos, seguimos el ritmo de la batería o del sintetizador, y terminamos cantando junto a los actores, bailando de pie, instalados en una perfecta comunión con aquella sala que, hacia sólo una hora atrás, se había sentado circunspecta, a la defensiva y prejuiciada. Concluí, como era lógico, que esta obra se adecuaba a los requerimientos de una casi-lola, capaz de seguir los diálogos, de vincularse con algunos signos evidentes de contemporaneidad y disfrutar de la invitación a ser sujeto del espectáculo.

Me prometí en aquella ocasión verla de nuevo. Cuando lo hice, no pude escapar al imperativo dominical de hacerme cargo del niño de

(1) Me refiero a la novela del alemán Michael Ende, *La Historia Interminable*, texto desde el cual se adaptó la obra de teatro.

tres años. O sea, usted comprenderá, el calvario mismo. Me imaginé lo peor. Puse todo mi ingenio en despertar su interés. Llamé su atención sobre el escenario, sobre las luces, sobre el papiro oriental que cuelga, etc. Compré dulces y le dije que se hiciera amiguito del niño de al lado. Y empezó la obra y operó su magia. Mi hijo -no es, claro está, un gran espectador teatral- quedó prendado del escenario. Sólo atinaba a preguntarme, cada tanto, ¿qué es, papi? Yo le respondí varias veces que se trataba del teatro y él, en su media lengua, repetía como si entendiera. Y claro que entendió. Estuvo durante una hora siguiendo las alternativas de Atreyu, el héroe, y sus amigos y enemigos. No fue necesario ir al baño, ni darnos una humillante vuelta por las escalinatas, ni salir precipitadamente del teatro porque el niño se puso a llorar. Me parece fundamental extraer algunas conclusiones de este hecho, más aún cuando fue de común ocurrencia. Más de un papá (o mamá) decidió volver solo o sola a ver la obra; los niños conversaban con los personajes, llenos de gozo y confianza; más de alguien salió tarareando las melodías e, incluso varios días después, todavía lo hacía. Mi hijo, a veces, vuelve a proponerme que vayamos al teatro.

El objetivo de este trabajo es modesto. Sólo busca poner en común algunas de las inquietudes que me quedaron flotando al pensar en esta historia. ¿Cómo acotar los límites de un teatro de niños y de adultos? ¿Qué pasa cuando una novela se hace teatro? ¿Cuál es el código de esta obra y de su puesta en escena? No pretendo, por cierto, el análisis exhaustivo y total del problema. Apenas unas aproximaciones que, ojalá, pudiesen sumarse a muchas otras sobre lo que, pienso, es una necesidad imperiosa para nuestros hijos: la creación de un verdadero teatro infantil.

Nuestros niños: ¿hijos de la parodia?

La primera observación que me parece pertinente es que esta obra es inteligente en dos sentidos: primero, porque es capaz de construir un lenguaje de múltiples significaciones, de diversos estratos y componentes, capaz de ser leído en toda su ambigüedad; en segundo lugar, a partir de ese lenguaje y gracias a él, la obra alcanza la

configuración de un mundo fantástico, lleno de lazos con la realidad, y por lo tanto inteligible.

La primera nota es crucial: la idea de la obviedad (oculta bajo el paradigma de lo claro) subyace frecuentemente en los textos y obras que se catalogan de "infantiles". Así, por ejemplo, el Lobo feroz es malo y la Caperucita es buena. A lo más, en las expresiones más osadas, se atisba una suerte de sustitución de las representaciones del paradigma: así, el Lobo es reemplazado por la presencia de una fuerza extraña y la Caperucita, por la heroína del espacio. O bien, otras formas: se complejiza el problema bajo la imagen del pícaro (El gato con botas, por ejemplo, o Papelucho). Sin embargo, a pesar de estas búsquedas, en el sustrato del relato permanece la imagen de la claridad y la nitidez. El cuento infantil, en algún sentido, se había desprendido de su capacidad para engendrar extrañeza. En esta obra, por el contrario, el signo básico es lo extraño, que funciona bajo la forma de la parodia. El héroe, aparte de su conciencia de serlo y el designio mítico, no posee ningún atributo de héroe. Ni siquiera es un iniciado, como se lo reprocha en algún momento. Los malos -tributo necesario a la tradición- son personajes que infunden, más que temor, verdadera compasión. La Vetusta Morla, por ejemplo, es un claro signo de ambigüedad, al representarse una y múltiple, desesperanzada y salvadora.

De alguna forma, la obra va construyendo un lenguaje de ambivalencias y polisignificados. Con este lenguaje, todo el texto dramático se va representando en la imagen del doble. Para lograrlo, lo que se desarticula es el lenguaje de la claridad y éste es sustituido por un lenguaje de mixturas.

Resulta determinante el procedimiento del lenguaje teatral. Pareciera funcionar bajo el lema de "nada contemporáneo me es ajeno", o de "todos los lenguajes estereotipados me son necesarios". Así, veremos aparecer en la obra una dinámica general de comics. Los cuadros se suceden, unos a otros, con la vertiginosa arbitrariedad de las historietas, donde la aventura y el episodio desechable son la base de su estructuración. En efecto, cada una de las secuencias de la obra tiene su propio sentido y no requiere de las anteriores ni de las posteriores, para explicarse o entenderse. Se bastan a sí mismas, ya

que lo único importante es el transcurso, ese viaje mítico, ese caminar elástico de Atreyu tras el objetivo de saber.

Pareciera que, en este modo de articulación, al quedar suprimida la causalidad, se hiciesen mucho más significativos los pequeños signos que se integran al relato general. La música, por ejemplo, pierde absolutamente su carácter incidental y pasa a ser relevante. Las melodías nos recuerdan a los spot de televisión (algunos aparecen directamente⁽²⁾) y, en general, el ritmo acelerado del rock contemporáneo.

La apropiación, en todo caso, no se limita a los signos más inmediatos. La reunión de los malos (fundamental para toda historia), se presenta bajo dos formas. Primero, los personajes se aparecen con grandes impermeables de amplias solapas subidas y sombreros alones, parodiando a Humphrey Bogart en su clásico **Casablanca**. Pero, además, la presencia escénica recuerda más un "Video Clip" que a algún ancestro teatral. Las luces, ciertos efectos de sombra, los desplazamientos caricaturescos, nos vinculan directamente con el mundo de la televisión y la imagen de esos cabarets llenos de humo, que bajo la melodía de un saxofón, traman sus intrigas.

Un acierto en este sentido es la incorporación de la música en vivo. Produce un efecto de naturalidad de lo falso. Todo es artificial, pareciera ser el mensaje. Con la batería y demás instrumentos, puestos en el escenario y representando al narrador de la historia, el relato se evidencia y los niños -y adultos- se vuelven más llanos a percibir los hechos como fantasía. Pero, al mismo tiempo, la atención se centra en el sentido de la historia o en la gratitud de la misma. De esta forma, se asiste a la obra como si ésta fuera significativa (nos quisiera decir algo) o, simplemente, como si esta fuera un puro espectáculo y no hubiera más sentido que el hecho directo de presenciar la obra de teatro. El lenguaje se bifurca, abordando las posibilidades de lectura de públicos diferentes: por una parte, opera bajo la forma del distanciamiento brechtiano, y, por otra, apela a las formas más comunitarias y ancestrales del teatro como un rito.



"La historia sin fin": María Izquierdo

Un niño de tres años "entiende" la obra no porque perciba los elementos alegóricos que en ella se contienen, sino porque se siente participe de un ritual que lo compromete en ese momento, porque la obra se conecta con los signos que constituyen su mundo real. Para los adultos, el proceso se revierte: ellos perciben la alegoría y se centran en la problemática propuesta.

En esta misma línea aparece como fundamental la asunción del narrador. Una de las distinciones clásicas entre lo narrativo y lo dramático ha sido la ausencia o presencia de narrador. Este último se supone necesario para la narración y no así para el drama. Más allá de los límites teóricos del problema, aquí se toma la forma del relato, del cuento infantil. Y dado que todo esto es un relato y requiere de un narrador, éste se escenifica y se hace teatral. La obra, de esta forma, pasa por alto la distinción y se separa y se suma a los dos géneros en los cuales está inscrita. Un matiz de significación se aporta, un elemento interesante para el sentido: no hay fantasía sin relato, la fantasía supone la situación de no-fantasía, es decir, el punto de vista de lo real y del relato que allí se engendra. Por ello, sólo un humano puede nombrar a la Emperatriz Infantil y, así, regenerar el mundo de la fantasía.

Hay una libertad de lenguaje teatral, un desprejuicio para asumir distintos códigos, una

(2) Cfr. con el episodio en que uno de los mensajeros ofrece pan a los otros.

cierta frescura de decir, que me parece constituyen uno de los méritos evidentes de esta obra. Esto posibilita que se produzca una especie de mixtura productiva, capaz de complejizar el mundo del relato infantil, hasta lograr que éste sea inteligible e inteligente para niños y adultos. Todo sorprende, todo se vuelve extraño y, al mismo tiempo, familiar. La obra nos devela las cuotas de incertidumbre que se esconden muy cerca de nuestra inmediata sensibilidad. Y allí radica el segundo sentido que veo en este trabajo: la obra de teatro hace fantástico un mundo que se presenta como cotidiano y conocido. A través de la diversidad de signos que se apropia, permite establecer lazos múltiples con la realidad. Su decodificación, ya sea bajo la forma de la alegoría o del espectáculo, se hace posible.

Creo que esta potencialidad se realiza en virtud de un elemento indirectamente teatral: la conciencia paródica del mundo. Este lenguaje de mixturas y niveles es el único capaz de expresar la duplicidad de lo real, la inestabilidad del mundo, lo contradictorio de las verdades. Y los niños de hoy están inscritos en un mundo de ambigüedades y contradicciones. Ellos están más cerca del lenguaje de las teleseries (donde un hijo generalmente no es el hijo, y los padres no son los padres) que del lenguaje de Blanca Nieves, que era totalmente pura, y bella, y buena, y etc.. Si tuviéramos que encontrar un símil para esta obra, tal vez debiéramos remontarnos a He-Man⁽³⁾, quien sigue las huellas de Superman, y se configura como un personaje doble, terrenal y divino, impotente y todopoderoso. De alguna manera, hoy los niños tienen una conciencia paródica y la imagen del reverso es vivida, no como una carga, sino con la naturalidad de un mito.

Los nuevos (y viejos) cuentos: los niños se los conocen todos.

Desde otro punto de vista, esta obra merece nuestra atención. Se trata de indagar en el sentido general del texto, tanto de la novela en la cual se basa, como en su puesta en escena.

Creo que la selección del texto ha sido

fundamental. Refleja un profundo respeto por el público potencial, es decir, los niños. El trabajo de conversión de un lenguaje a otro, se ha limitado a buscar los aspectos formales del código, intensificando los mecanismos propios del drama y minimizando los aspectos puramente narrativos. Pero el sentido, la significación se ha mantenido. No se jugó a la simplificación y se mantuvo una temática esencialmente abstracta.

Una de las obsesiones de Michael Ende es el problema de la conciencia contemporánea. En qué punto y en qué situación se halla esa conciencia, pareciera ser una clave para leer a este autor. Esa respuesta se percibe en esta historia sin fin, a través de la oposición entre la fantasía y la nada. De alguna forma, esa gran oleada que amenaza al país de Fantasía, esa enfermedad que es la Nada, aparece como la imagen potenciada de la conciencia del hombre contemporáneo: un hombre descreído, sin expectativas, sin certidumbres.

El mundo de los adultos, el mundo instituido y reconocido, es un mundo que muere. Cuando se busca la solución a la enfermedad que aqueja a la Emperatriz Infantil, se elige como héroe a un niño, Atreyu, de una tribu casi desconocida (muy parecida a los pieles rojas), una tribu extinguida, arrasada. Este niño todavía no realiza su proceso de iniciación como cazador. Dicho en otros términos, este héroe, Atreyu, no se ha inscrito en el mundo de los adultos; por lo tanto, está con su fe y su mística intactas. El todavía cree en la salvación, en los objetivos que tienen un sentido, en cierta finalidad de la existencia.

Esta historia cuestiona los elementos claves de la conciencia contemporánea. Es interesante poner atención a las palabras de uno de los personajes más lúcidos y despiadados de la obra, el perseguidor de Atreyu, el hombre-lobo, Gmork, cuando le advierte a éste acerca de cuál será su destino en el mundo de los hombres:

"Si atraviesas la Nada, no existirás ya. Habrás quedado desfigurado. Estarás en otro mundo. Allí no tenéis ningún parecido con vosotros mismos. Lleváis la ilusión y la ofuscación al mundo de los hombres. ¿Sabes, hijito, lo que pasará con todos los habitantes de la Ciudad de los Espectros

(3) Cfr. Piña, Juan Andrés, "He-Man: un plagio original", Revista *Apsi*, 164 (21 octubre 1985)

que han saltado a la Nada?

- No -tartamudeó Atreyu.

- Se convertirán en desvaríos de la mente humana, imágenes de miedo"⁽⁴⁾

Los personajes de Fantasia son perjudiciales a los hombres, y transforman su verdadera naturaleza. De alguna manera, el texto propone que estos seres se desnaturalizan en la conciencia humana y se vuelven su signo contrario. Si en el reino de la Fantasia son seres de signo positivo, al establecerse en los códigos humanos se convierten en figuras despreciables:

"Los seres humanos odian y temen a Fantasia y a todo lo que procede de aquí. La quieren aniquilar. Y no saben que, precisamente así, aumentarán la oleada de mentiras que cae ininterrumpidamente en su mundo..."⁽⁵⁾

Contra este destino, contra esta conciencia degradada y balbuceante, contra esta imagen oscura y tenebrosa de la existencia humana, de una realidad que teme a sus fantasías y no vive por ellas, que ha perdido la fe en sus propias invenciones, que se sitúa en la confusión, es que se levantan las conciencias invictas de Atreyu y de su doble humano, Bastián, niño circunscrito a la soledad y al desamparo existenciales, pero extenso en su relación creativa con la lectura y la imaginación.

Esta obra no plantea a sus lectores-espectadores un problema sencillo. De ahí que afirme que es esencialmente respetuoso de los

niños. Apela directamente a su conciencia paródica, a su certeza de la inversión. La obra construye un mundo de inversiones, de dobles, de realidades totalizadoras. Fantasia es el doble de la realidad humana, así como Atreyu es el doble de Bastián y Gmork es la síntesis horrible de estos dos mundos. Hay un mundo posible y hay un mundo real: ambos son fantásticos. Lo único admisible es el mundo que los involucra. Por eso, Fantasia es un reino construido de modo complejo, con guerras y dolores, con muertes y resurrecciones, con términos y comienzos. La Historia sin fin, la historia como continuidad, como reiteradas repeticiones cíclicas y mitológicas.

El mecanismo de construcción, de este modo, se pone en evidencia: bajo la imagen de un mundo infantil tradicional (el mundo de los buenos y los malos), la obra propone su inverso, es decir, el mundo complejo de la Historia sin fin, única realidad admisible. Es posible que los niños espectadores no logren percibir el nivel alegórico que cada uno de los personajes y sus discursos proyectan. Sin embargo, la sensibilidad plasmada en un espacio teatral barroco y una situación dramática sui generis, se instala sin temores en la conciencia de los niños. Los espectadores infantiles de esta obra saben de qué se trata; pero lo saben desde otro lenguaje y otra recepción, que Michael Ende -por boca de Bastián- se encarga de poner en evidencia:

"No le gustaban los libros en que, con malhumor y de forma avinagrada, se contaban acontecimientos totalmente corrientes de la vida totalmente corriente de personas totalmente corrientes (...) Por otra parte, le daba cien patadas cuando se daba cuenta de que lo querían convencer de algo (...)

Bastián prefería los libros apasionantes, o divertidos, o que hacían soñar"⁽⁶⁾

Los niños asistentes a esta obra sólo perciben esa fantasía que irradian los episodios y completan ellos mismos el sentido de la obra. Creo que sería vano cotejar esta aseveración con la

(4) Ende, Michael. **La Historia Interminable**, Círculo de Lectores, Barcelona, 1984, pág. 140. Todas las citas del texto son de la misma edición.

(5) Pág. 140

(6) Pág. 27



clásica pregunta de ¿qué entendiste? Pareciera que no entendieron nada, pero lo vivieron todo. Y eso es extraordinario.

Se demuestra, así, que no hace falta proponer obras simples o simplificadas, con argumentos más o menos conocidos, y personajes insertos en la tradición, para que éstas se vinculen con un público infantil. Tiendo a pensar que el proceso es inverso: tanto la problemática planteada, como el lenguaje en que se realizan, determinan la clave del éxito. Esta historia ha tenido aceptación porque su lenguaje y su sentido son complejos y contemporáneos.

De la narración al drama: un tránsito creativo.

Ya antes hice mención al proceso de traducción -sobre todo en lo relativo a la mantención de la complejidad original de la novela como significación- desde el libro al drama. Sin embargo, me parece importante consignar otras observaciones al respecto, ya que pienso que en dicho trabajo se aprecian méritos evidentes del trabajo de dirección.

Al cotejar uno y otro texto (narrativo y dramático), irrumpe con toda evidencia la especificidad de cada lenguaje. Quien realizó la adaptación del libro al teatro dominaba con toda propiedad lo característico de cada género. Así, se nota claramente cómo se han descartado todos los elementos retardatorios de la acción, propios de la novela, y se han modificado o sustituido aquellos inevitables que, sin embargo, disminuían el desarrollo del acontecer.

En la novela, texto de construcción polifónica, la voz de Bastián es muy importante, ya que marcará con certeza el proceso de incorporación del lector al texto, hasta transformarse éste en protagonista de la historia. Así, hay a lo menos tres puntos de hablada: Bastián, el narrador y la historia interminable. La relación de estos tres puntos de vista pone el acento en la discusión del problema del texto y la literatura, constituyendo, en la práctica, un metalenguaje literario. Obliga a la novela, entonces, a desentenderse de la aventura y centrarse en el

proceso de Bastián, que opera como correlato inverso del proceso constitutivo del héroe de las aventuras, Atreyu.

La obra de teatro simplifica esta relación, se centra en el conflicto básico (la Nada versus la Fantasía) y se estructura a partir de una sucesión de acontecimientos que, como ya dijimos, valen en sí mismos, en cuanto pura acción, puro espectáculo. Del mismo modo, los aspectos descriptivos de la novela se derivan hacia la escenificación a través del recurso coreográfico o escenográfico, donde la configuración del espacio (uso pleno del escenario) es particularmente significativo. Pienso en la representación del pantano de la tristeza (uso de telas), o la presencia de la Nada bajo el signo de la interdicción y de la imagen nuclear, o de la Emperatriz Infantil sobre un columpio.

Este proceso de traducción, además, incorpora una variable que es estructurante de todo este trabajo: la constitución de un discurso en dos niveles, el adulto y el infantil. Hay episodios que han sido especialmente acotados, con la finalidad de llegar a los dos públicos. Es el caso de las tres puertas que conducen a Uyulala el oráculo. En la novela, estas puertas están definidas por una función alegórica muy precisa: representan, por así decirlo, las fases de un proceso de salvación. En efecto, para rescatar la fantasía se debe, en primer lugar, vencer el enigma como misterio ancestral y acumulación de la cultura (las esfinges contienen la memoria colectiva); luego, será necesario verse a sí mismo (el héroe debe enfrentar un espejo que representará su verdadera faz oculta); y, por último, debe transitarse desde la inocencia, desde la ingenuidad, para lo cual es necesario olvidarlo todo, perder todos los miedos y no desear nada. En esta secuencia, la significación es extraordinariamente conceptual y, por lo tanto, se requiere una operación diferente para acceder a los niños.

El tránsito por esta secuencia se logra bajo la forma del acoso competitivo, código que los niños entienden perfectamente. El hombre-lobo que persigue a Atreyu (sin que éste lo sepa) ocupa en la obra de teatro un lugar mucho más relevante que en la novela. Uno tiende a recordar esas historias de marionetas donde la heroína no sabe que su

enemigo acecha, pero el público es el testigo de la trampa. Aquí ocurre lo mismo. De hecho, en la novela la persecución concluye cuando llegan los personajes donde Ygrámul. El encuentro posterior es fortuito. Para la representación dramática, la persecución es clave, ya que concretiza en personajes visibles el conflicto principal. Por ello, en la obra de teatro, Gmork (el hombre-lobo) acosa a Atreyu en el traspaso de las tres puertas.

A través de este recurso se logra que el público infantil decodifique este acontecimiento como parte fundamental del esquema de la aventura, bajo la forma de un anticlímax (de hecho, en este episodio triunfa Atreyu, para caer nuevamente en las garras de Gmork). El público adulto, en cambio, que ya está inserto en el lenguaje alegórico, retendrá la enunciación discursiva que ha identificado las puertas con su sentido simbólico y conceptual. Para los adultos existe un verdadero proceso de iniciación y de riesgo, cuyo sentido se extiende a una verdadera metáfora epistemológica del mundo.

Por último, es interesante destacar la recuperación del lenguaje del cuento y la apelación a la imaginación del espectador. En la novela, la construcción del mundo de Fantasia es absolutamente irrealista y apela básicamente a la conjunción de elementos puramente imaginativos. En la lectura, los nombres, la alteración de las estructuras ortográficas (se escribe Fantasia y *no Fantasía*), sumados a la representación de lo imaginario (dragones, vientos que hablan, montañas muertas, etc.), provocan la extrañeza general. Toda descripción y todo acontecimiento son raros. Sin embargo, el narrador se toma su tiempo para que el lector se instale en su código. Poco a poco, a través del diálogo entre Bastián y *La Historia Interminable*, el lector se hace partícipe del código constructivo. La obra de teatro, en cambio, no dispone de ese tiempo. Entonces, la sorpresa y el asombro los consigue con elementos muy conocidos, de fácil identificación, pero signados bajo la categoría de lo exótico. Así, por ejemplo, los tres mensajeros están ataviados con elementos que se pueden asociar a lo ruso, lo oriental y lo altiplánico. Conjunción de nacionalidades al estilo de un spot de la Coca-Cola.

Lo mismo sucede con Caíron, el médico del reino. En la novela está representado por un centauro y en la obra de teatro es una mezcla de emperador chino con el maquillaje de un grupo rock moderno.

Esta traducción que, indudablemente, realiza los elementos fantásticos de la novela para su adaptación al teatro, se inserta en una opción primera: sostener el cuento como forma. **La Historia sin fin** es un relato dramatizado. Pero no se ha ilustrado un cuento, distinguiendo la fase de relato y la fase dramática, sino que los elementos propios del mundo narrado (incluidas sus figuras discursivas) son incorporados a la acción teatral. Bastián, el libro, el narrador, son tan dramáticos como Atreyu, Gmork, la Vetusta Mora o la Emperatriz Infantil. De esta forma, estamos en el teatro y en el relato.

El arte: una forma de indagación.

Al inicio de estas reflexiones me preguntaba si era posible acotar un teatro infantil, o cuáles eran las posibilidades de la traducción de géneros y de qué forma nos hablaba la obra que analizamos. No sé si las respuestas sean válidas o no, o simplemente provengan de la más arbitraria e inopinada aseveración: aquella que se remite a un espectador/lector, a alguien que no posee más propiedad para el análisis que ocupar el lugar del receptor.

Creo, sin embargo, que hay una realidad ineludible: el teatro, como todo arte, debe contener verdad y debe ser contemporáneo. Si explora y explota nuestros códigos, si se formula nuestros problemas, si no se resigna frente a los facilismos, y se propone la construcción de un modelo de interpretación de la realidad, es decir, si toma partido hasta mancharse, sus resultados estarán en la línea del gran arte. De esta forma se estará consiguiendo -como decían los formalistas rusos- desautomatizar la decodificación del receptor y, por lo tanto, posibilitará nuevos mensajes, absolutamente únicos e irrepetibles. Ese proyecto, esta actitud, me parece que presiden el trabajo general de esta puesta en escena. Por ello, más que teatro infantil, es lisa y llanamente Teatro. Y eso es mucho.