



Isabel Tejerina Lobo

**El teatro infantil en España :
rasgos y obras representativas**

Índice

| |
|--|
| El teatro infantil en España: rasgos y obras representativas |
| Resumen |
| Introducción |
| Una estructura recurrente |
| Grandes personajes de la tradición cultural |
| Viejos y nuevos temas |

Resumen

Esta Ponencia presenta una revisión panorámica de obras teatrales escritas y representadas para los niños, mediante calas señaladas a lo largo de la historia del género. Se destacan algunos de sus rasgos sobresalientes y se apuntan coordenadas en tres aspectos principales: la estructura, los personajes y los temas. También se realizan comentarios sintéticos sobre textos y espectáculos notables, ofreciendo citas que ilustran y amenizan el discurso.

Introducción

El teatro es todavía un género poco conocido en el campo de la literatura infantil. Su limitada producción y la desigual calidad de las obras que se destinan a los niños explican parcialmente el hecho, aunque no justifiquen en absoluto la marginación que padece.

Con todo, ya existen algunos estudios importantes sobre el mismo. El primero, el de nuestro estimado compañero, recientemente desaparecido, Juan Cervera. Su *Historia crítica del teatro infantil español*² mereció el Premio Nacional de Investigación de Literatura Infantil. Le siguieron Fernández Cambría con *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*³ y Julia Butiñá con la *Guía de Teatro Infantil y Juvenil*⁴. Por mi parte, en mi *Estudio de los textos teatrales para niños*⁵ he pretendido trascender el estudio histórico, para abordar otro de carácter paradigmático. A lo largo de sus cien años de trayectoria, he buscado estructuras, temas, personajes, contenidos ideológicos, rasgos lingüísticos, etc., aspectos que pudieran trazar ciertas líneas generales de caracterización. En ese empeño, he encontrado elementos de gran interés. Me referiré de modo sintético a algunos de ellos.

Una estructura recurrente

La morfología del cuento popular maravilloso definida por el investigador ruso Vladimir Propp⁶ como una estructura formada por una serie limitada de acciones, en concreto, treinta y una funciones, aparece también con insistencia en el teatro para niños español y, seguramente, estará asimismo presente en el resto de Europa. Recordemos que el concepto de función es aquella acción de los personajes desde el punto de vista de su significado para el desarrollo de la intriga. Cualquier tipo de intervención no es definible como función: lo será si en el relato da paso a otras actuaciones importantes en la sucesión de la trama de la obra. No por fuerza han de aparecer todas las funciones ni se suceden siempre en igual orden, pero la estructura básica es la misma. El esquema formal repetido parte de una Fechoría o Carencia y tras pasar por ciertas acciones intermedias: Partida, Prohibición, Mediación, Recepción del objeto mágico, Tarea difícil, Combate, Socorro... culmina en la Reparación de la fechoría, la Victoria y en el Matrimonio o en otras similares promesas de felicidad vinculadas al triunfo del héroe.

Personajes con distintos rostros, pero haciendo siempre cosas que tienen idéntico carácter, situaciones que desde el comienzo caminan hacia el desenlace con similar itinerario. El protagonista sale del hogar, se encuentra con antagonistas y con amigos, auxiliares que poseen poderes extraordinarios, combate contra los agresores y los falsos héroes, supera pruebas difíciles para merecer la mano de la princesa, llega al reino y se

consagra como héroe. Esta andadura hacia el triunfo, además de su lectura literal, tiene una traducción simbólica para el niño que, mediante la identificación, vive el camino de la propia realización, la lucha por la conquista de una personalidad equilibrada. Y así, como explica López Tamés en su valioso estudio *Introducción a la literatura infantil*⁷, la meta del reino no se entiende como un premio material concreto, sino que significará, aunque sea de forma no consciente, el símbolo de la conquista de la madurez y de la integración en la comunidad social.

Esta morfología de funciones aparece no sólo en las adaptaciones dramáticas de los cuentos maravillosos tradicionales, sino que constituye el entramado de buen número de textos teatrales antiguos y modernos enteramente originales. Son muestra, entre otros muchos: *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* de Jacinto Benavente, *La cabeza del dragón de Valle Inclán*, *Pinocho* y *Blancaflor* de Alejandro Casona, *La maquinita que no quería pitar* de Lauro Olmo y Pilar Enciso o *Tristán*, *Tristana*, *Tristán* y *la colada del Señor de Bautista de la Torre*⁸. Remito a los interesados a mi citado *Estudio de los textos teatrales para niños*. En el mismo encontraréis, entre otros contenidos, análisis estructurales detallados sobre esta morfología básica.

Voy a realizar en esta ocasión una ejemplificación concreta en una pieza concebida para teatro de títeres que presenta la misma estructura común y nos permite un alto grado de síntesis. Se trata de *La estaca mágica* de Juan Antonio de Laiglesia⁹. Veamos las líneas generales de la misma:

1.-La historia argumental comienza con un rapto para exigir un rescate: «El Pirata Garrapata ha entrado en el palacio y se ha llevado a la Princesa Caralinda metida en un saco».

Desde el punto de vista estructural esta acción es una Fechoría.

2.-El Enano Cayetano le propone al héroe Cascabel que salve a la Princesa. Se trata de la clásica función de la Mediación, que aparece en tantos cuentos para que el protagonista se decida a actuar.

3.-Como personaje auxiliador, el Enano Cayetano le entrega al protagonista una estaca con poderes extraordinarios, ya que propina palos sin cesar tras repetir una fórmula fija: «Pino pinado, déjale tumbado». Nos encontramos ante la denominada Recepción del objeto mágico.

4.-En una serie de incidentes y equívocos, muy utilizados y celebrados por los niños en el teatro de títeres de cachiporra, al héroe le cambian varias veces su estaca mágica por otra ordinaria que no posee ningún poder. Es la función del Engaño.

5.-Sin el auxilio de la estaca mágica, los antagonistas del héroe, el Ogro Comedetodo y la Bruja Escobona, le dan una soberana paliza a golpes. Aquí tenemos el Combate.

6.-La Princesa Caralinda interviene providencialmente y le devuelve al héroe Cascabel la estaca mágica. Esta es la función de Socorro.

7.-Con el objeto mágico en su poder, el pequeño héroe triunfa a cachiporrazos sobre todos sus enemigos. Así pues tenemos la función de la Victoria.

8.-La Princesa Caralinda se encuentra con Cascabel que venía a salvarla de ser asada viva en un horno. Juntos emprenden el camino hacia Palacio. Es la Reparación de la fechoría, función que restaura el orden y concluye la obra con el convencional final feliz.

En definitiva, la estructura se configura a partir de ocho funciones claves, esto es, de manera muy similar a la de tantos cuentos bien conocidos. Por ejemplo, El dragón de las siete cabezas, Blancanieves, Caperucita, Hansel y Gretel... Ciertamente la cronología de los sucesos no siempre es la misma y el número de funciones es variable, pero lo esencial de la forma interna es común. En otros planos también existen, y conviene señalarlo, destacadas diferencias entre esta farsa y los relatos tradicionales, especialmente en la pintura de ambientes y de personajes, a partir del uso intensivo en La estaca mágica de la caricaturización, la sátira y el humor en el lenguaje y en las situaciones.

Grandes personajes de la tradición cultural

En nuestro repaso de personajes del teatro infantil encontramos figuras encuadrables en categorías o tipos por su presencia repetida: padre y madre, héroe activo o víctima, enanos y gigantes, ogros y brujas, dragones y monstruos, príncipes y princesas, rey y reina de los cuentos infantiles y de tantas mitologías. Algunos se pueden caracterizar como verdaderos arquetipos, figuras insistentes que recogen una tradición cultural, la manera particular que una cultura tiene de resolver estéticamente preguntas fundamentales.

Vamos a analizar en el teatro para niños a dos personajes representativos en la historia de la cultura occidental, observando al mismo tiempo la evolución que presentan:

-El ser poderoso que vence todos los obstáculos y lucha para cumplir plenamente sus anhelos. Triunfar siempre, tener fuerza más allá de la otorgada por la naturaleza común, superar sus limitaciones y ser capaz de enderezar entuertos, cumplir la justicia ideal. Sueño de infancia, que no distingue entre realidad y deseo, compensación imaginaria también del hombre adulto que tiene plena conciencia de su pequeñez y de la imposibilidad de cumplimiento de un orden justo completo. Ley del más fuerte, físicamente en los primeros grupos humanos, jurídica y económicamente después. Siempre la necesidad de enfrentarse para avanzar o no retroceder y, al final, la humillación y la renuncia al cambio total o la persistencia en la utopía.

Así Sansón, Hércules, fueron máscaras del mito bíblico y griego. Hoy se adecuan a las nuevas circunstancias sociales. Se disfrazan de otra manera, pero suponen igualmente la radical compensación de ser tan insignificantes y débiles. Entre esas obras, una muestra bastante representada en los escenarios, es Supertot de Josep M. Benet i Jornet¹⁰. El montaje de los años ochenta por parte del grupo catalán U de Cuc combinó la comedia musical con una estética basada en los clichés del tebeo para presentarnos el antiguo mito que es ahora una mezcla de Superman y Capitán Marvel. No olvidemos el atractivo del cómic, la historieta, para el lector infantil. Supertot es un Sansón modernizado que ahora vive en la gran ciudad y se viste en los grandes almacenes. Malhechores que fraguan ataques, secretaria indefensa secuestrada. Y la doble personalidad del protagonista: modesto periodista, débil e irresoluto, y superhombre, capaz

de volar, levantar en el aire moles de edificios, apagar voraces incendios con un soplo. Ícaro con papel de vengador, la gente confía en que siempre llegará en el momento justo para reparar la injusticia. Hay como en todo cuento maravilloso un objeto mágico, ahora es el anillo «electro-atómico-energético» que capacita a su poseedor para realizar tales hazañas y le hace invulnerable a las balas. Hasta aquí la tradición. Se cumple en el escenario el mito de un Hércules moderno, aliviador en la desmesura de sus capacidades de la pequeñez humana y, en este caso, del más desvalido de los humanos, el niño. Pero, más adelante la trama y el sentido de la obra rompe con el modelo tradicional. Porque en Supertot se evidencia la real debilidad del héroe, su absoluta ineficacia y, muy especialmente, su dependencia de aquellos a quienes cree combatir. Resulta que la actividad heroica que como modelo le corresponde, supone, en realidad, la perpetuación del mal, porque el protagonista ha sido en realidad creado por un agresor de hoy, un capitalista sin escrúpulos, al que sirve como señuelo para encubrir millonarios y criminales negocios especulativos. La fechoría no tiene aquí reparación. No hay final feliz. El delito queda impune, nos damos de bruces con la misma realidad. Este falso superhombre, símbolo del desencanto contemporáneo, expresa también la crítica contra la mixtificación que representan los ídolos embaucadores, creados por las grandes industrias y catapultados publicitariamente con el único objetivo de favorecer el consumo de masas:

«GLADYS.- Todas mis amigas que, como yo, usan desodorante Supertot, que lavan su ropa fina con detergente Supertot, que se limpian los dientes con dentífrico Supertot, morirán de envidia cuando sepan que Supertot en persona me ha salvado la vida».

(19)

(Por cierto, no podemos dejar de mencionar el toque de discriminación sexista que se le escapa al autor en esta intervención del elemento femenino, símbolo de una estúpida alienación).

Vemos que la desmitificación del protagonista contiene un mensaje implícito que denuncia el invento de héroes como escudos para camuflar delitos, para alimentar ilusiones de redención milagrosa y para ofrecer razones que sustentan el inmovilismo de las víctimas.

Supertot, héroe mítico, no existe. Sólo queda Bill y una difícil empresa en la que el toque de lo maravilloso está descartado. Se plasman las graves contradicciones de la sociedad actual y las dificultades reales para reparar la injusticia:

«GLADYS.- No necesitamos los poderes de Supertot. Ganaremos la batalla.

BILL.- Ya lo veremos».

(54)

Quedan entonces la esperanza y, al mismo tiempo, la duda sobre el posible triunfo con las fuerzas exclusivamente humanas. La pregunta queda en el aire. Cada uno de los jóvenes espectadores deberá responderla.

-El Dragón. Este es el tema que Thompson¹¹ considera como más universal en el cuento folclórico y del que recoge nada menos que 368 versiones. En todas las culturas aparece la lucha del héroe frente al dragón y el rescate de la princesa. Siempre el mismo esquema: el protagonista sale de su casa para buscar aventuras, conoce a una vieja con la que se muestra cortés y recibe una espada o vara mágica: todo lo que golpee con ella morirá. Llega a la ciudad real, hay banderas de luto por el dragón de siete cabezas que exige el sacrificio de una doncella. Ahora toca el turno a la princesa. El rey dará la mitad de su reino y la mano de su hija a quien la salve. Llega el joven héroe. Ataca al dragón, le corta las cabezas y de ellas conserva las lenguas. Un usurpador jura que él ha sido el autor de la muerte del dragón. Lleva las cabezas, y se decide la fecha de la boda. La princesa la pospone cuanto puede, pero ese día llega al fin. El protagonista vuelve a la ciudad, que encuentra roja de banderas de gala. Manda al palacio a alguien con instrucciones. La princesa recibe el mensaje y obedece. Se invita a los esponsales y allí queda desenmascarado el impostor al mostrar el héroe las siete lenguas del dragón. Al suplantador se le castiga.

Las formalizaciones populares y artísticas recorren la historia de nuestra cultura en formas cultas y populares, profanas y sagradas: Perseo y Andrómeda, versiones de Basile en el siglo XVII..., en España, entre tantos relatos, las leyendas de Juan el Oso y la de San Jorge y el dragón que en Cataluña ha alcanzado la categoría de mito vivido y santo patrono. El teatro infantil recoge el tema en muchas versiones. En lugar destacado encontramos la Farsa infantil de la Cabeza del Dragón de Valle Inclán¹². Se estrenó en Madrid el 5 de marzo de 1909 en el Teatro de los Niños, fundado por Jacinto Benavente. Fue su colaboración a esta primera y efímera iniciativa de un teatro seriamente dedicado a los niños y con el apoyo oficial. Su representación por la Compañía de Matilde Moreno en el Teatro de la Comedia constituyó precisamente su última velada. Con posterioridad, y como ha ocurrido en todo el teatro valleinclanesco durante más de cincuenta años, ha existido un gran vacío hasta que empieza su recuperación en los años sesenta. Hoy, casi un siglo después de su creación, sigue actual, tiene fuerza y agrada tanto en su lectura como en su representación. Es, por desgracia, su única pieza en el género, una historia que retoma la tradición narrativa de la infancia y, al mismo tiempo, una farsa que combina los tópicos del cuento maravilloso y la estética del esperpento para hacer una crítica demoleadora de la sociedad española de principios de siglo.

Francisco Ruiz Ramón la define acertadamente como un género centáurico: «Infantil, por la fábula que le sirve de núcleo argumental, y farsa esperpéntica casi por la reducción de lo humano a su pura elementalidad hueca y deformada, la obra responde centáuricamente a su título de Farsa Infantil»¹³.

Ciertamente, creo que ofrece, al menos, dos interpretaciones: la de los adultos y la de los niños. Efectivamente, sobre la base de un cuento maravilloso que los niños pueden vivir en su encanto original se aplica la deformación sistemática del esperpento. El humor, la ironía y la caricatura sobre personajes y situaciones se utilizan de manera intensiva. Los adultos gozarán de la burla en todos sus matices y podrán apreciar en su justo valor la fuerza del lenguaje literario valleinclanesco; los niños tal vez se quedarán con los rasgos más bufonescos y con la sustancia del relato maravilloso, porque el distanciamiento crítico y la parodia no destruyen en la obra el mito fundante, esto es, los ritos de iniciación y la conquista simbólica del equilibrio y la madurez.

Obras más recientes utilizan al dragón con el significado originario, aunque sin duda ha perdido gran parte de su fuerza primitiva. Es meta, ya sólo nombrada y sin presencia escénica real, de la aventura épica en clave de humor de un Crispín moderno que, aunque cobarde, feo y bajito, se comporta como un verdadero héroe en «La profecía» de Lalana¹⁴. Asimismo en las adaptaciones: ... Y San Jorge venció al Dragón¹⁵ y El chico valiente¹⁶. Pero lo frecuente es que nos lo presenten desde nuevas perspectivas y dentro de las tendencias actuales de la literatura infantil que pueblan los libros en los distintos géneros de legiones de antihéroes, caballeros cobardes, brujas simpáticas, ogros bondadosos y dragones inofensivos. Así, por ejemplo:

La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón de José Luis Alonso de Santos¹⁷ constituye una transgresión burlona de los elementos de la tradición conocida. Aquí el viejo mito salta en mil pedazos: el caballero es ridículo, el dragón un tipo simpático, la princesa se enamora de la bestia y al final se convierte en dragona para casarse con el monstruo... Y de esa transgresión surge otro mito antiguo, el de la Bella y la Bestia con nuevo disfraz: es la Princesa Peladilla quien se enamora del Dragón Regaliz, aunque persiste el principal significado, la fuerza incontenible del amor. Un atractivo montaje, realizado por la compañía profesional Teatro Paraíso (1984), logró mantener el interés de los chicos debido a una buena dramaturgia, interpretación con gancho, ágil movimiento escénico amparado en una audaz escenografía, la gracia y viveza de su lenguaje rimado, el humor, las repeticiones de frases y situaciones y la dosis de lenguaje escatológico bien administrado: «¡Soldado monigote, límpiate el culo con el bigote!»

Y ya sin función de mito, sólo como personaje teatral de atractiva figura con sus grandes fauces y serpenteante cola, lo usan con frecuencia los autores y dramaturgos actuales. A veces, mero pretexto para encarnar recomendaciones o ataques: un dragón «de mentirijillas» sirve a González Torices para restablecer la paz y la convivencia en un pueblo¹⁸ o como elemento de denuncia contra el poder y sus estratagemas para someter al pueblo en El rei i el drac de Pep Albanell (Joles Sennell)¹⁹. Es ésta una divertida parodia con ribetes republicanos, lamentablemente aún no traducida al castellano, estrenada en el año 1983 en el ciclo de teatro para niños «Caval Fort». Constituye una teatralización de la tercera parte de El bosque encantado, uno de los grandes éxitos de la narrativa infantil de los últimos años. También resulta habitual presentarlo como un dragón

domesticado y bonachón que hace buena pareja con un héroe lleno de limitaciones: los niños le pueden vencer con serpentinas y confetis²⁰ y verle en zapatillas y bata casera, cuando prepara limonadas y se comporta como un ama de casa tradicional en la comedia Edelmiro II y el dragón Gutiérrez de Fernando Lalana²¹:

«EDELMIRO II.- Tiene usted una cueva muy agradable. Está puesta con mucho gusto.

EL DRAGÓN.- Gracias, se hace lo que se puede».

Igualmente, junto con otros compañeros de los viejos libros de caballerías: magos, genios, paladines, etc., se utiliza principalmente como instrumento al servicio de una propuesta de auténtico teatro de animación que convierte a los niños asistentes al espectáculo en protagonistas de la peripecia dramática. Es La fiesta de los dragones²² de Luis Matilla, que se celebró en el Parque del Retiro madrileño, con escenografía de Carlos Herans y dirección de Juan Margallo.

Viejos y nuevos temas

El texto dramático y el teatro en su verdadera dimensión, la representación escénica, ejercen sobre el niño un condicionamiento ideológico. En ambos casos, es sabido, no es el campo literario más influyente, ya que el primero es muy minoritario, porque no se promociona el disfrute del teatro leído (la reflexión solitaria y la lectura grupal en clase), en el segundo caso, un número reducido de niños, dado el pobre apoyo oficial al género, asiste a los espectáculos y se impregna ante lo que oye y ve de manera colectiva y, por lo general, bastante bulliciosa. El teatro infantil transmite modelos culturales, valores y actitudes, normas de comportamiento, ejemplos y respuestas que los adultos adaptan a la comprensión de niños y jóvenes y que éstos asimilan y suman a los que les son difundidos por otros medios. El análisis ideológico de la literatura infantil es, creemos, tan interesante como su estudio formal, folclórico, psicológico, pedagógico... Ninguna obra es imparcial. Toda actividad humana es interesada y utilitaria.

El teatro infantil tradicional, hasta la renovación que podríamos situar a partir del final de la década de los setenta, se ha caracterizado por su pedagogismo ostensible y sus mensajes evidentes. Los contenidos pertenecen en su mayor parte a la moral católica y al pensamiento conservador.

Afortunadamente, ha habido algunas excepciones. Entre ellas, podemos distinguir tres escritores de relieve por sus contenidos de crítica política y social en un tono predominantemente irónico: Valle Inclán, Alejandro Casona y Lauro Olmo.

La mirada crítica sobre la realidad del genial Valle Inclán es especialmente aguda, y merece la pena recordar algunos de sus ejemplos en la farsa infantil de La cabeza del dragón, en los que ya están presentes los rasgos del esperpento.

En la esfera política destacamos sus feroces ataques:

-Contra la monarquía:

Los Reyes están sometidos a la caricatura permanente. Sus nombres: El Gran Rey Mangucián sugiere mangar, es decir, hurtar y connotaría esquilmar al pueblo. El Rey Micomicón reitera el lexema mico, mono, y aludiría a payaso.

La caracterización, tanto en las acotaciones como en los diálogos, les tilda de cobardes: «su espada no tiene una mella porque nunca ha salido de la vaina» (Escena Primera, 98); borrachos y voraces: «Señor Rey lleva la cara bermeja, como si acabase de abandonar los manteles» (Escena Primera, 98); «Los coperos les llenan las copas, los esclavos se arrodillan para ofrecer las fuentes gigantescas, llenas de perniles» (Escena Última, 143); «bragazas» (Escena Primera, 90) y de gestos groseros y chabacanos: «roncaba en la capilla durante la ceremonia» (Escena Última, 142).

Su gobierno es francamente desastroso: «¡Una casa no se gobierna como un reino! ¡Una casa requiere mucha cabeza!» (Escena Primera, 90) y su conducta deja mucho que desear: «no pagan nunca a quien les sirve» (Escena Segunda, 104). La honestidad es incompatible con la condición real: «A un Príncipe no se le puede llamar ni hombre de bien ni hombre de honor. Es depresivo» (Escena Primera, 94), y para mayor irritación dejan bien patente su afán de perpetuarse en el poder:

«LOS REYES.- ¡Que los altos cielos igualmente os bendigan, dilatando nuestras dinastías por los siglos de los siglos!»

(Escena Última, 144).

-Contra la nobleza:

Delata las murmuraciones y envidias de Palacio: «se matan unos a otros» (Escena Última, 142) y se mofa de la falsedad del alto linaje de los nobles, precisamente el aspecto en el que basan su privilegiada posición social:

«REY.- Lo cazó mi jardinero, a quien acabo de recompensar con un título de nobleza»

(Escena Primera, 97).

Incluso les identifica con lo más bajo y ruin de la sociedad: «un bandolero puede ser tronco de un noble linaje, como nos enseña la Historia» (Escena Quinta, 138).

-Contra las instituciones y los políticos:

Arremete contra las Cortes, la Corona y los políticos a los que acusa de corruptos, ineptos y de manejar una retórica vacía que no soluciona los graves problemas del pueblo:

«En España, donde nadie come, es la cosa más difícil el ser

gracioso. Sólo en el Congreso hacen allí gracia las payasadas. Sin duda porque los padres de la Patria comen en todas partes, hasta en España».

(Escena Segunda, 102).

Asimismo, personajes y diversos aspectos de la vida social son blanco de las diatribas de Valle Inclán. Entre otros:

- El rechazo de la falsa sabiduría y la cultura de los títulos:
«Todos reconocemos vuestra erudición. Sois en el reino de mi padre el más sabio de los tontos».

(Escena Cuarta, 121).

«Es pesada como una tesis doctoral»

(Escena Quinta, 133).

- La aversión a los militares:
«El heroico General Fierabrás es un viejo perlático, con el pecho cubierto de cruces y la cabeza monda. La punta de la nariz le gotea sin consideración, como una gárgola», dice el autor en acotación .

(Escena Quinta, 136)

y, en varias ocasiones, denuncia las malas condiciones de vida del pueblo español:

- el hambre generalizada (Escena Segunda, 102),
- las vejaciones:

«EL CIEGO.- No me admitían al perro. Querían que pagase como si fuese una persona.

EL BUFÓN.- Las personas son la que debían pagar como perros, porque de tales reciben el trato en esos barcos de emigrantes».

(Escena Última, 141),

- o la desatención a los más necesitados que retrata con mordacidad sarcástica:

«¡Los viejos, los inútiles! [...] se ha dado una ley para que los automóviles los aplasten en las carreteras [...] Ha sido una ley muy

sabia, que mereció el aplauso de toda la Corte. Así se hacen fuertes las razas. Tú es posible que no la halles bien, porque eres un sentimental.» .

(Escena Segunda, 104)

Creo que las citas textuales demuestran bien la agudeza y sarcasmo de Valle. ¡Lástima de una mayor influencia y continuidad en el teatro para niños posterior de esta línea de observación crítica y visión transformadora de la realidad!

Con todo, estos autores que cito como excepción renovadora, caen en algunos prejuicios reaccionarios como la tradicional valoración discriminatoria y machista sobre la mujer. Véanse respectivamente las tres muestras que siguen a continuación:

«La duquesa no ha olvidado por vieja, sino por mujer.»

(Valle, Farsa de la cabeza del dragón, cit. p. 130).

«GATINA.- Tú eres listo, Loristo. tienes que pensar algo.

LORISTO.- Pensaré. Y te prometo que encontraré la solución.

GATINA.- Estoy asustada. ¡Muy, muy asustadita!»

(Olmo y Enciso, El león engañado²³, p. 17).

«NEPTUNO.- Hala, tú la primera hija mía: a regar esas algas. [...] ¿Me has zurcido los calcetines verdes?»

(Casona, El hijo de Pinocho²⁴, p. 177).

La muerte del dictador y la transición hacia la democracia abre el abanico de los temas, aunque modifica menos de lo que debiera, creo yo, su tratamiento, que sigue siendo de un didactismo bastante elemental en muchos textos y espectáculos. Nuevos mensajes en torno a valores que reclama nuestra sociedad se abren paso. Entre ellos, podemos citar los siguientes:

-En relación con la igualdad de los sexos, no abundan los testimonios, pero existen los intentos. Así el de Fábula Teatro en el espectáculo El cuarto de los juguetes (1994) que acerca el tema a los niños desde los estereotipos sexistas presentes en sus juegos de roles:

«PIPI.- Ahora vamos a jugar a los indios y los vaqueros.

BARBIE.- Yo no quiero jugar. Eso es cosa de niños.

PIPI.- Qué tiene que ver. Nosotras sí que hemos jugado a las peluqueras. Ahora te toca a ti jugar a lo que digamos. Puedes ser indio o india, o vaquero, o maquinista del tren.

BARBIE.- Las niñas juegan a cosas de niñas. A mamás y papás, a las enfermeras, a las comiditas... Pero nunca a juegos de niños».

-Defensa de la alegría y el juego como derechos irrenunciables de la infancia. Así en Aire de colores de Vázquez-Vigo²⁵, Una ciudad para soñar de Vizcaíno²⁶ y El país sin risa de Alonso Alcalde²⁷. Denuncia de la gran ciudad en cuanto enemiga de los niños ya que les niega el espacio para jugar y absorbe el tiempo de sus padres, siempre con prisa, agobiados por tareas inmediatas.

-Frente al niño modelo de virtudes del teatro decimonónico, Consuelo Armijo encarama al escenario al rebelde contra el sistema de obligaciones impuesto por los adultos en Guiñapo y Pelaplátanos²⁸.

-Respeto y consideración de las opiniones ajenas, así como la necesidad de fomentar en los niños la capacidad y el juicio críticos en El gigante de Luis Matilla:

«Sólo escuchaste a unos, y eso no está bien. Tienes que oír las dos partes para juzgar por ti mismo»²⁹

-La tolerancia como norma de conducta y el diálogo como la vía de solución de los conflictos en El herrero y el rey, basada en una anécdota histórica, relatada por Jaime Vicens y Vives y adaptada para los niños por Carmen Suqué³⁰.

-Aceptación de lo extraño y lo diferente en Hay fiesta en Abecé de Anna Muriá³¹ y en Pelos azules de Sánchez y Villegas³².

-Importancia del lenguaje como instrumento de comunicación y plena realización humanas en la adaptación que realiza Nuria Tubau de un cuento de Marta Mata:

«Es verdad que yo os he traído las palabras, y que las palabras hacen falta para vivir y ser feliz»³³.

-Imagen de un nuevo maestro, amigo cercano y aliado para vencer dificultades en El cerco de las escobas de González Torices³⁴.

-Contra la publicidad engañosa y otros negativos efectos de la televisión (violencia, competitividad, pasividad...), porque:

ANTÓN.- «Deben pensar que somos poca cosa. Nuestra maldita manía de no creernos que la Coca-Cola nos va a hacer más altos, ni el Kakolín, campeones con sólo darle un trago a la botella».³⁵

Condena de la cultura materialista basada en el dinero y el consumismo, la avaricia como fuente de infelicidad. Entre otros ejemplos: La boda del comecocos de Fernando Almena³⁶ y Corazón de reloj de Carmen

Vázquez-Vigo³⁷.

El amor, siempre. Como la última obra de José Luis Alonso de Santos Besos para la Bella Durmiente³⁸. Un recipiente clásico para el tema eterno del amor. Ejemplo claro de intertextualidad. El hipotexto, como se dice ahora, es el cuento maravilloso de los Hermanos Grimm recreado aquí en verso, espacio y tiempo mágicos del cuento de hadas; y, sobre esa fuente, el hipertexto, una nueva historia que combina la reivindicación de la ternura y de la poesía del brazo del humor y la caricatura.

Abundan los coloquialismos y las rupturas deliberadas de un tiempo presente que se imponen sobre el pasado sin renunciar a él: baile de tangos en fiestas palaciegas, moto voladora en lugar de escoba para la bruja... y el humor satírico sobre los tópicos de los cuentos. Clama la Reina contra el necio Chambelán:

«¡Que le pongan un bozal!
¡O un calcetín en la boca,
o algo que le haga callar!
¡Es que me va a volver loca!»

(32)

Todo ello, como recursos de una actualización de la que se sirve el autor para arropar el tema y el final de siempre: el poder y el triunfo del amor.

Gloria Fuertes condena la guerra y lanza proclamas pacifistas en clave de humor en Las tres reinas magas: Melchora, Gaspara y Baltasara³⁹. La cita que sigue a continuación recoge el ritmo de las onomatopeyas y el habitual gracejo de la poeta:

«¡Ay, madre del amor hermoso,
qué viaje tan horroroso!
Entre la tos del camello
y el continuo triquitreo
-triquitraque, triquiteo-
entre sus jorobas me mareo».

(7)

o contra los afanes expansionistas y en defensa de la convivencia multicultural en Los pieles rojas no quieren hacer el indio de Fernando Almena⁴⁰.

-Y otros variados mensajes concienciadores y reivindicativos. Entre ellos

sobre la naturaleza, uno de los temas que mayor interés ha suscitado en los últimos años. Sobre su sabiduría: Año de nieves, año de bienes⁴¹ o la importancia crucial del agua para la vida: El arroyo que quiso volver⁴². Y muy especialmente, sobre la necesidad de luchar contra la degradación del medio ambiente, la extinción de especies animales y la destrucción progresiva del ecosistema. Por ejemplo: Historia de una cereza de Miguel Pacheco⁴³, farsa escatológica excrementicia para expresar simbólicamente que nuestro planeta se esté convirtiendo en un basurero o El baile de las ballenas y El bosque fantástico de Luis Matilla⁴⁴, cuya representación tuvo lugar en un espacio poco convencional, el estanque del Retiro de Madrid. También nuevas fórmulas para el mismo tema: mediante la figura del contador de cuentos que va enlazando relatos de tradición oral con el elemento común de la Naturaleza en sus múltiples interrelaciones según hace Juan Pedro Romera de Fábula Teatro en sus Cuentos de la Naturaleza (1995); bien a través de una dramaturgia predominantemente visual que cuenta una buena historia con recursos no verbales como Los Titiriteros de Binéfar en Fábula de la raposa (1996); o, como último ejemplo, el montaje Planeta Tierra (1996) del grupo catalán Arca. Es éste un cuento ecológico que consigue divertir y hacer reflexionar, y en el cual el didactismo no se hace plúmbeo como en tantas ocasiones, porque la a menudo fallida y manipuladora propuesta de participación del público aquí funciona, gracias a la habilidad de unos actores que saben sacar punta a las respuestas de las niñas y niños sin humillarlos. Hay teatro de animación eficaz porque consiguen mantener un ritmo vivo y juego con todo el público de la sala, padres e hijos, que escuchan divertidos las respuestas, las lógicas y las disparatadas:

«A ver, chavales, si no tuviéramos coches, ¿cómo nos tendríamos que desplazar?

A pie... contesta uno.

En bici... dice otro.

¡EN MOTO!»,

salta aquél, todo convencido y entusiasta ante la sorprendente posibilidad que se le presenta de cumplir su sueño, bien poco respetuoso con el medio, como sufrimos a diario.

Como última muestra, hay también espectáculos, todavía aislados, que tienen la pretensión explícita de la conciencia y la solidaridad. Una muestra es Zapatos rojos de la compañía alavesa Teatro Paraíso, una historia conmovedora que traslada al escenario la trágica situación de los Meninhos e Meninhas da Rua de Brasil, exponente de una problemática estremecedora que afecta a millares de niños en todo el Tercer Mundo. Los dos jóvenes protagonistas, Favi y Mamadera, encarnan dos planos contrapuestos, la realidad y la ficción: por un lado, las duras condiciones de opresión de las mafias que negocian con la marginación y el desamparo, unido al terror ante los escuadrones de la muerte, por otro lado, el sueño de la libertad y la protección de un hogar que se revelan como imposibles. El texto de Tiziana Lucattini, la dramaturgia de Miguel Garrido y, muy especialmente, el trabajo de interpretación de dos jóvenes actores, sostienen un diálogo dramático muy denso y de gran dureza, aunque

no exento de humor y ternura. Se vincula así la denuncia desgarradora con la seducción de un espectáculo que convoca a las emociones. Antes de la representación, y tras la misma, se proponen actividades con los espectadores para reflexionar sobre las ideas y sentimientos y, al mismo tiempo, rebasar el plano de la emoción y potenciar el campo de la reflexión y de la solidaridad con el fin de incidir en los intereses y las políticas que causan y perpetúan todas las injusticias.

Para finalizar, quisiera creer que los tres apartados que hemos abordado: la estructura de funciones, los personajes y la evolución temática, con las muestras textuales y espectáculos comentados, ayudarán a definir el panorama del teatro para niños en nuestra realidad literaria y escénica y, tal vez, contribuyan algo a estimular en vosotros el placer de leer y de ver buen teatro.

(Esta Ponencia se presentó en las VI Jornadas de Seminario de Literatura Infantil e Xuvenil, celebradas en Santiago de Compostela en Abril de 1997, organizadas por la Biblioteca «Nova 33» de Caixa Galicia con la colaboración de la Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil (GÁLIX) y el reconocimiento científico de las Universidades de Santiago, Vigo y La Coruña. Está prevista su publicación inmediata en lengua gallega).

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario