



**Isabel Tejerina Lobo**

**La literatura dramática infantil  
Luces y sombras**

«Es difícil hacer teatro para niños. Se trata de buscar su nivel sin agacharse».

Alejandro Casona

Introducción

Me piden que sintetice en unas breves páginas lo que pueden ser las principales líneas de lo que se ha escrito y escribe en España para los niños y niñas. Trataré de cumplir ese deseo, ofreciendo un resumen apretado de algunas de mis indagaciones en este campo. La primera cuestión a señalar es un hecho destacado: el campo de la Literatura Infantil y Juvenil es un ámbito creativo pujante, que ha tenido un importante desarrollo en España y en el mundo, especialmente intenso a partir de los años setenta, debido a una nueva atención estética, la mayor consideración actual de la infancia en el plano socio-educativo y, también, por evidentes razones de la presión del mercado y la sociedad de consumo en los países desarrollados. Sin duda alguna, en la notable potencia editorial que hoy vivimos, el teatro es el género menos cultivado y

conocido. Junto a su hermana cenicienta, la poesía, su limitadísima producción y, en muchos casos, la mediocre calidad de las obras dramáticas que se dedican a los niños, son razones que explican parcialmente el hecho, pero que no justifican en absoluto la marginación que padece. Porque al lado de una literatura que casi no merece tal nombre, piezas de ocasión sin ningún respeto al niño, existen obras dramáticas infantiles muy dignas que merecen ser conocidas, y es importante animar a crear para este público a los buenos dramaturgos con apoyos institucionales y, sobre todo, con lectores y actores. Así mismo, extender la investigación y la crítica especializada y estudiar el teatro de manera similar a los otros géneros.

### La literatura dramática infantil y su estudio histórico

El campo de la literatura dramática infantil a lo largo de su breve historia ofrece un número reducido de autores y de textos de validez literaria estimable. La propia naturaleza del teatro infantil que es, sobre todo, acción y búsqueda de comunicación en esos primeros contactos del niño con el teatro, puede explicar el fenómeno. Además, durante décadas ha existido un divorcio evidente entre autores y grupos teatrales, un desconocimiento mutuo. Una gran parte de compañías ignoran la mayor parte del corpus de las obras escritas para este fin y, más de una, las desprecia antes de llegar a conocerlas. La gran mayoría de los espectáculos para este público se apoyan en adaptaciones de textos narrativos o en creaciones colectivas que modelan el tratamiento escénico de algunas ideas de partida. En general, no ha existido demasiada preocupación por el texto, se centran más bien en la trama de la historia, olvidando con frecuencia que la interacción con ese público difícil de complacer y de seducir no está reñido con la calidad expresiva y la belleza poética del lenguaje. Sólo lo mejor de las últimas generaciones empieza a franquear ese abismo con la búsqueda de nuevos caminos de conocimiento y colaboración con los autores, señalando su presencia y participación como tales en el proceso de creación del espectáculo. Para el estudio histórico y crítico global de la literatura dramática destinada a los niños disponemos de varios estudios concretos que nos permiten una aproximación bien fundamentada. Particular mención merece el estudio de Juan Cervera *Historia crítica del teatro infantil español* (Editora Nacional, 1982) que fue Premio Nacional de Investigación de Literatura Infantil. También aporta datos interesantes el trabajo de Elisa Fernández Cambría *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud* (Escuela Española, 1987) y para reseñas argumentales breves puede ser útil la *Guía de Teatro Infantil y Juvenil* de Julia Butiñá (Amigos del Libro, 1992).

## La literatura dramática infantil y la aproximación sincrónica. Rasgos y textos destacados

Por mi parte, mi empeño investigador en este campo ha sido combinar el plano histórico y diacrónico con el sincrónico y tratar de buscar algunos rasgos definitorios del género teatral infantil. He destacado varios paradigmas: estructura, temas, personajes, ideología y lenguaje, señalando rasgos comunes observables en un número representativo de obras a todo lo largo de la breve historia de este género. Remito a los interesados a mi Estudio de los textos teatrales para niños (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993). Expondré a continuación aspectos referentes a la estructura, los temas y la intertextualidad.

### Modelos estructurales

Entre los rasgos destacados de la escritura dramática dirigida al público infantil podemos señalar, en primer lugar, dos modelos de estructura, uno ya tradicional y consagrado en el tiempo, y otro moderno y reciente. El primero se vincula a la estructura interna. Es una forma peculiar del desarrollo de la trama argumental que está impresa en muchas piezas infantiles. Se trata de un modelo conformado por una serie de acciones identificables que tejen un tipo de historias variadas y, al mismo tiempo, uniformes en su esqueleto y significado. Lo interpreto como una expresión de la conocida morfología del cuento popular maravilloso que el investigador ruso Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (Fundamentos, 1971) definió como aquella estructura formada por una serie limitada de acciones, en concreto, treinta y una funciones. 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, etc., culmina en la Reparación de la fechoría, la Victoria y, finalmente, en el ascenso al trono y el Matrimonio, premios representativos de la felicidad en la tradición antigua, pero cuyo principal significado simbólico se vincula tradicionalmente al éxito y engrandecimiento del héroe, así como a la conquista de la madurez y de la integración en la comunidad social. Esta morfología funcional y el significado profundo de estos relatos es aplicable no sólo, como cabría esperar, a las adaptaciones dramáticas de cuentos tradicionales, sino que constituye el andamiaje de buen número de textos teatrales antiguos y modernos enteramente originales.

Tenemos numerosos ejemplos de los dos tipos de textos:

a) Adaptaciones dramáticas de relatos populares, leyendas folclóricas, cuentos clásicos de autor, etc. Así, *La flor romanial de Cabrer* (La Galera, 1981), *El hada boca hacemanar* de Albert Jané y Martí Olaya (La Galera, 1982) o *Y San Jorge venció al dragón de Vallverdú* (La Galera, 1982).

b) Obras genuinamente teatrales en las que podemos rastrear la misma

estructura. Son muestra cronológica: El príncipe que todo lo aprendió en los libros de Jacinto Benavente (Aguilar, 1969), La cabeza del dragón de Valle Inclán (Tablado de marionetas, Austral, 1961. Reedición actual), Pinocho y Blancaflor y El hijo de Pinocho de Alejandro Casona (Noega, 1983), La maquinita que no quería pitar de Lauro Olmo y Pilar Enciso (Escelicer, 1969. Reedición en Antonio Machado, 1987), El gigante de Luis Matilla (Edebé, 1980) o Tristín, Tristana, Tristón y la colada del Señor de Sebastián Bautista de la Torre (Doncel, 1984).

El segundo modelo es una novedad de la estructura externa convencional de los textos dramáticos escritos que consiste en la transformación original de la forma y función de las acotaciones escénicas, de tal modo que la obra dramática se constituye en un nuevo tipo de relato, manteniendo, al mismo tiempo, su carácter de guión para la escena. Afecta, pues, a la forma externa de la escritura dramática y creo que posee además un interés añadido, ya que puede constituirse en un importante factor de renovación de este género literario al facilitar su uso como lectura autónoma.

A este cambio en la forma y función de las acotaciones han llegado, como conclusión personal y cada uno por su cuenta, dos autores con gran presencia en el actual panorama creativo del teatro para niños. Se trata de Luis Matilla y de Juan Pedro Romera. Yo soy testigo de esta casualidad porque conozco el manuscrito de la obra inédita de Luis Matilla, El bosque de los comediantes, y la obra publicada de Juan Pedro Romera, El pirata Lagartijo (Acción Teatral, 1997). En ambas aparece por primera vez este rasgo renovador y una parecida explicación por parte de los autores sobre la nueva función que va a cumplir en la obra.

Como es sabido, el estudio semiológico de la obra dramática distingue el texto literario y el texto espectacular, según la terminología de Carmen Bobes en su Semiología de la obra dramática (Taurus, 1987). Esto es, en la convención del género, el texto dramático posee, por un lado, el diálogo de sus personajes, por otro, las acotaciones escénicas, que contienen las indicaciones del autor para la virtual representación. Esta peculiar combinación de textos tan diferentes siempre ha requerido del lector de literatura dramática un esfuerzo importante de concentración y de imaginación. Por una parte, no distraerse con las acotaciones, perdiendo el hilo narrativo de lo que se lee, por otra parte, hacer la traducción simultánea de estos signos pertenecientes a códigos muy diferentes, verbales y no verbales, necesarios para la puesta en escena, la real, o la imaginaria desde la simple lectura.

La innovación que señalamos en el texto espectacular consiste básicamente en que las especificaciones técnicas referentes a códigos no verbales: luz, sonido, vestuario, maquillaje, utilería, etc., son incluidas en apuntes y descripciones narrativas que conducen al lector por la acción dramática como si se tratara de un relato.

La obra dramática queda convertida en una especie de cuento dialogado, con la destacada presencia de un narrador. De esta manera, se simplifica mucho, me parece, la lectura de los textos que se publican con la intención de que sean leídos por el público infantil y juvenil. Al mismo tiempo, se ofrece a los profesionales del teatro una historia fácilmente abordable como montaje escénico. Y, finalmente, estas sustituciones narrativas de las distanciadoras acotaciones, tan difíciles de visualizar

y de digerir por los niños, tal vez contribuyan, como argumenta Luis Matilla, a la identificación de los lectores y a sentirse, en ciertos momentos, protagonistas de la peripecia dramática.

## Viejos y nuevos temas

El denominado 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. Durante toda la prolongada postguerra del franquismo se utilizó mucho el teatro escolar. Dirigido desde los colegios, sus principales contenidos pertenecen, como no podía ser menos, a la enseñanza nacional católica y al pensamiento de la derecha conservadora. Para las niñas, por ejemplo, proliferaron las obras de mujeres escritoras como Aurora Díaz Plaja, Bravo Villasante, Aurora Mateos o Carola Soler. Muchas de sus piezas en un acto, destinadas a ser representadas en clase, se publican en la revista Bazar, editada por la Sección Femenina de las F.E.T. y de las J.O.N.S. en los años cincuenta y sesenta.

Afortunadamente, en la historia anterior e inmediatamente posterior a esta época, tenemos algunas autores que se salen del marco de esta pedagogía rancia y reaccionaria para dirigirse a los niños e incluso abordan temas de crítica política y social en tono de humor, claro que son muy pocos. Entre estas figuras de excepción, podríamos destacar a Valle Inclán en los primeros años de nuestro siglo y a Lauro Olmo en los años sesenta. La farsa infantil de la cabeza del dragón de Valle Inclán, escrita en 1910, todavía no ha envejecido, y continúa reeditándose y representándose en la actualidad. Es, por desgracia, la única aportación de Valle a la literatura infantil. Una historia bien tramada en un lenguaje abundante en recursos estilísticos y adornada con todos los tópicos de los cuentos de hadas. La escribió para el Teatro de los Niños creado por Benavente en 1909 y, seguramente, no pasa de moda porque su historia y su lenguaje nunca se limitaron a un mundo infantil artificial y reducido. Personajes de la nobleza y el poder y múltiples aspectos de la España de principios de siglo son blanco de la ironía y mordacidad sarcástica que el inimitable don Ramón nos dirigía desde la óptica del esperpento. ¡Lástima de una mayor influencia y continuidad en décadas posteriores de esta línea de observación crítica y visión transformadora de la realidad!

El Teatro Infantil de Lauro Olmo y Pilar Enciso es un conjunto de piezas cortas formado por Asamblea General, La maquinita que no quería pitar, El raterillo, el león engañado y El león enamorado (Escelicer, 1969. Reedición actual). Me parece una pequeña y aislada joya del teatro para niños dentro del movimiento del realismo social. A pesar de los años transcurridos, creo que su mensaje político-social sigue siendo válido, en líneas generales, por sus ataques al trabajo alienante, a la actitud de sumisión de los oprimidos y por la utilización de la religión como encubridora de un poder tiránico. Así mismo por su rotunda defensa de los

débiles y de los ideales de justicia y de solidaridad entre los hombres. La muerte del general Franco y la transición de la dictadura a la democracia abrirá mucho el abanico de los temas, aunque modifica menos de lo que debiera 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. Veamos algunos ejemplos:

- Frente al niño modelo de virtudes del teatro decimonónico, Consuelo Armijo encarama al escenario al protagonista rebelde contra el sistema de obligaciones impuesto por los adultos en Guiñapo y Pelaplátanos (Miñón, 1984). La premiada creadora de Los batautos rompe aquí el retrato angelical de niño, que se había dibujado en el teatro franquista, para plasmar las contradicciones entre el universo infantil del juego y el sistema de obligaciones que los adultos les imponemos. En complicidad con el niño, ridiculiza el orden rígido y la autoridad inflexible.

- Contra la guerra y los planteamientos militaristas, Gloria Fuertes lanza proclamas pacifistas en clave de humor en una de sus obras más celebradas: Las tres reinas magas: Melchora, Gaspara y Baltasara (Escuela Española, 1980). Con gracia, imaginación e ingenio esta comedia en verso aborda el tradicional tema de la Navidad, desde una visión completamente atípica, familiar y campechana, y cierto toque feminista. Otros textos publicados en la temática antibélica son Quico, soldadito sin plomo de Medina Vicario (Escuela Española, 1986), Sivilbellum de Cobaleda (Fuente Dorada, 1990) y El señor de las guerras de González Torices (Galería del Unicornio, 1996).

- Apoyo a la tolerancia, el diálogo y la convivencia multicultural: Los pieles rojas no quieren hacer el indio de Fernando Almena (Bruño, 1990). En la más pura línea del teatro del compromiso, la propuesta textual, escénica y didáctica del colectivo teatral Niala, dirigido por Juan Manuel Freire, Un moro frente a mí en el espejo. Una dramatización de la diferencia (Centro de Profesores y Recursos de Plasencia, 1998). Doce argumentos que configuran un poliedro vivo contra la alarmante actualidad de la xenofobia y racismo y que revelan las injusticias y contradicciones de la sociedad española que rechaza al inmigrante, olvidando bien pronto su cercano pasado, y desprecia al diferente. Un planteamiento dialéctico y ágil más allá de la compasiva tolerancia que nos enfrenta a una nueva imagen de nosotros mismos ante el espejo, ya que, a fin de cuentas, todos somos hijos de emigrantes.

- En pro de la igualdad de los sexos, no abundan los testimonios, aunque existen los intentos. Así el texto de Romera representado por Fábula Teatro, El cuarto de los juguetes (1994), que acerca el tema a los niños desde la denuncia de los estereotipos sexistas presentes en sus juegos de roles.

- La conflictiva situación que supone la separación matrimonial y el divorcio, desde una óptica que no oculta ni suaviza falsamente las dificultades, se aborda en Hasta el domingo de María Inés Falcón (Centro de documentación de Títeres de Bilbao, 1993).

- La revisión de tópicos de la educación tradicional, el ataque al profesor autoritario o la primera iniciación sexual son temas inusuales abordados por Vicente Leal en A la paz de Dios (Centro de Documentación de

Títeres de Bilbao, 1993).

- Y otros variados mensajes sociales y reivindicativos. Uno de los que mayor interés ha suscitado es el tema ecológico, la lucha contra la degradación del medio ambiente, la extinción de especies animales y la destrucción progresiva del ecosistema. El asunto se aborda tanto en los textos para una dramaturgia convencional, caso de la divertida Historia de una cereza de Miguel Pacheco (Edebé, 1982) y de El último bosque de M.<sup>a</sup> Pilar Romero (Ceac, 1989), como en aquellos dirigidos a un teatro de animación con participación amplia de los niños, en espacios al aire libre en las propuestas textuales y escénicas de Matilla y Carlos Herans, El baile de las ballenas y El bosque fantástico (Austral, 1985), o en espectáculos de sala como Planeta Tierra (1996) del grupo catalán Arca. Persisten los temas universales para la infancia que hablan de la bondad oculta, la ayuda mutua o la necesidad de la alegría, los que con un tratamiento ternurista y poético recrea González Torices en las 35 piezas breves que componen Cuatro estaciones (SM, 1998), libro merecedor del premio a la mejor edición de teatro para niños otorgado por FETEN (Feria Nacional de Teatro para Niños) en su edición del año 2000. Y el teatro de tema navideño que han abordado numerosos autores, entre otros, Carmen Conde, Alfredo Castellón, Juan Cervera, Julia Butiñá y, recientemente Antonio Gómez Yebra en la obra en verso Sucedió en Belén (Diputación de Málaga, 1998) y en tres de las diez piezas de su Teatro muy breve (Galería del Unicornio, 1998).

Y, paralelamente, la vida cotidiana y familiar de nuestros días, con la presencia de nuevos roles y relaciones: madres trabajadoras, padres en la cocina, tareas domésticas compartidas entre padres e hijos, soluciones a los conflictos sobre la base de la argumentación, el diálogo y la tolerancia. Las aventuras de Viela Calamares y Viela, Enriqueto y su secreto del trío formado por Ana Rossetti, Paloma Pedrero y Margarita Sánchez (Alfaguara, 1999) están en esta línea y también en la de una oportuna reivindicación del «teatro leído» en la escuela, propuesta que me alegra mucho porque yo misma la he defendido largo tiempo.

## El juego con el folclore y las fuentes tradicionales

El hecho no es nuevo, ni exclusivo del teatro. Pero es un rasgo muy acusado en la actualidad. La intertextualidad se configura hoy en cuatro aspectos importantes: su uso como recurso claramente intencional, la coexistencia de varios textos literarios en el nuevo texto, la modernización de los elementos recreados y, finalmente, la finalidad crítica y paródica dominante.

Ciertamente, la presencia de personajes, situaciones, argumentos y referencias diversas, ya conocidos de antemano y pertenecientes a la tradición cultural y literaria, oral y escrita, es un elemento muy destacado de la literatura infantil y juvenil actual, también de las obras dramáticas, y de los trabajos dramáticos de los autores y las compañías

que crean para este público.

Tenemos numerosos ejemplos en los textos y espectáculos. Veamos una muestra representativa en textos dramáticos actuales:

- La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón de José Luis Alonso de Santos (Miñón, 1981), constituye una transgresión burlona del viejo mito del dragón. Su afán desmitificador convierte al caballero en un personaje interesado y ridículo y al monstruo en héroe y amante. La caricatura de los personajes y el lenguaje cuidado, a la vez que pretendidamente escatológico, garantizan el éxito de su lectura entre los jóvenes.

- Besos para la Bella Durmiente, también de José Luis Alonso de Santos (Campo de Marte, 1994), muestra de nuevo su facilidad para el verso y el diálogo cómico. El hipotexto es el cuento clásico maravilloso de Charles Perrault, y, sobre esa fuente, el hipertexto, una nueva historia que combina la reivindicación de la ternura y de la poesía del brazo del humor satírico. Utiliza múltiples elementos de distanciamiento: distorsión, caricatura de los tópicos tradicionales... y, así mismo, de actualización: coloquialismos, rupturas deliberadas y cómicos anacronismos (tangos en el palacio medieval, moto voladora en lugar de escoba, etc)... Todos ellos arrojan el tema eterno y desembocan a la postre en el final feliz convencional: el poder y el triunfo del amor.

- La niña que riega las albahacas de Antonio Rodríguez Almódovar (De La Torre, 1996), espléndida versión dramática de un cuento popular andaluz verdaderamente «atípico y prodigioso», como señala su adaptador. Un auténtico regalo de novedad e ingenio popular con un personaje excepcional: una joven lista y emprendedora, una Mariquilla insólita, reverso del estereotipo sexista habitual de los cuentos clásicos, que hace justo escarnio del abuso de poder, burlándolo con inteligencia y triunfando en todas las pruebas difíciles. Incluso el matrimonio, broche final repetido como símbolo de felicidad y armonía, se trastoca aquí y sirve como mofa final del pueblo, representado por la moza, contra el príncipe que, además de vengativo, es bobo.

Una historia sorprendente y llena de humor, que viene a enriquecer el reducido patrimonio de textos dramáticos para niños y recupera para todos nosotros sabores y saberes del pueblo. Esto es, el genuino sabor popular, contundente, directo, escatológico, que se ha traicionado durante siglos, y la sabiduría del pueblo, firme en sus verdades y recelos contra los poderosos, aunque tales ideas hayan sido eliminadas o camufladas cientos de veces por quienes escriben la historia. Merece anotarse que esta versión del cuento andaluz parece bien distinta a la que seguramente conoció García Lorca de este mismo relato popular y sobre el que escribió una pieza infantil para títeres: La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, que se estrenó el día Reyes de 1923 en su casa de Granada con muñecos de Hermenegildo Lanz y música de Manuel de Falla. Información amplia sobre esta pieza lorquiana puede verse en Porrás, Los títeres de Falla y García Lorca (edición del Autor, 1995) y en mi colaboración en el monográfico infantil de Puck, Revista Internacional de la Marioneta, nº 10, 1997.

- En busca de la isla del tesoro de Alberto Miralles (Galería del Unicornio, 1996). Personajes casi míticos como el taimado pirata John



Silver o el inocente y valeroso muchacho Jim Hawkins, y el fondo de la novela clásica de aventuras de R. L. Stevenson, son el pretexto y el marco de esta pieza para teatro juvenil, que sostiene también su trama en el recurso pirandelliano del teatro dentro del teatro, muy en boga actualmente. Cabe citar con esta temática *La edad de los prodigios* del propio Miralles (Campo de Marte, 1998) y de Luis Matilla *Volar sin alas. Las maravillas del teatro* (Galería del Unicornio, 1998).

- Finalmente, las ensaladas de cuentos distorsionados, muchos cuentos a la vez que ya no son lo que eran, al estilo de Gianni Rodari. Los protagonistas familiares sufren una transformación radical y alteradora de su sentido anterior, como la que se produce en *¡Te pillé, Caperucita!* de Carles Cano (Bruño, 1995). Un texto dramático que mereció el Premio Lazarillo en 1994, cuya mezcla abigarrada de personajes clásicos: Caperucita Roja, el Lobo, la Ratita Presumida, el Gato con Botas, Blancanieves, Cenicienta... se combina con mitos modernos de la literatura, el cine o la música: Frankenstein, Drácula, Rambo y Michael Jackson. Desmitificación, inversión de papeles, distorsión total, burlas, lenguaje onomatopéyico, juegos de palabras, coloquialismos muy actuales, trucos de animación y complicidad con el público. Una feliz combinación de argumento y de recursos expresivos y escénicos, que se coronan con el acierto dramático de plantear la obra como si se tratara de un programa de TV, interrumpiendo, como ocurre en la realidad cotidiana, el desenvolvimiento de la trama (al final de cada acto) con la emisión de un anuncio publicitario, que satiriza con gracia los abusos y engaños de la publicidad y el afán de consumo.

A modo de cierre

Para finalizar nuestro recorrido, un último apunte. Sabemos que el teatro en su sentido pleno no es sólo la pieza dialogada que verbaliza un conflicto entre personajes, sino una suma de lenguajes verbales y no verbales, que funden toda su significación en el acto de la representación ante el público. Hablar de teatro para niños y jóvenes no puede reducirse, afortunadamente, a la sola lectura del texto. Su vertiente escénica es, gracias al esfuerzo de los últimos veinte años de directores y compañías cada vez más profesionales, mucho más rica y creativa que la estrictamente literaria. Y hoy nos interesa cada vez más una de las prácticas pedagógicas de los propios niños@s, la del «juego dramático» sin ninguna finalidad espectacular, orientada al desarrollo de la expresión liberadora, la creatividad y la formación integral de las personas, cuyo análisis y beneficios educativos hemos expuesto en nuestra investigación *Dramatización y teatro infantil* (Siglo XXI, 1994).

Por otra parte, sabemos bien que el teatro contemporáneo ha desarrollado hasta límites impensables la capacidad expresiva de los signos no

verbales. Se han conseguido efectos brillantes en el terreno de la expresión corporal, la iluminación, la escenografía, etc. Los géneros clásicos pierden sus fronteras y se busca la transversalidad de las artes escénicas. La palabra ha perdido el casi exclusivo protagonismo que poseía en el teatro clásico. Sin embargo, tampoco se puede soslayar que muchos espectáculos vanguardistas de los últimos años no se sostienen de pie a pesar de sus efectos visuales y sonoros de gran impacto, porque el conflicto dramático en que debieran apoyarse no tiene ninguna fuerza y su lenguaje literario es francamente pobre. Creo, por tanto, que hay un espacio para el teatro de la palabra y que la expresividad escénica alcanza cotas muy altas cuando se logra la adecuada interrelación entre todos los lenguajes que en el teatro confluyen. También que el texto dramático de calidad puede, por sí mismo, ser disfrutado desde la lectura, como todo lenguaje literario. En consecuencia, frente al desprecio actual por el texto de ciertos sectores, defiendo que, entre todos, hemos de repensar el papel y la importancia de la obra y del autor dramáticos en el complejo sistema de signos teatral.

---

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

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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



**editorial del cardo**