



Isabel Tejerina Lobo

**Tradición y renovación en el teatro para niños
textos y espectáculos**

Índice

Recuerdo personal de Juan Cervera
Introducción
Las estructuras de los textos
La tradición cultural y sus grandes personajes. Evolución
del dragón
Viejos y nuevos temas en textos y espectáculos de ayer y
hoy
La intertextualidad. El juego con el Folclore y las
fuentes clásicas
Dramaturgia de lo textual-Dramaturgia de lo visual

Dedicado a Juan Cervera

Recuerdo personal de Juan Cervera

Cada vez que alguien muere
por supuesto alguien a quien quiero
siento que mi padre vuelve a morir
será porque cada dolor flamante
tiene la marca de un dolor antiguo.

Mario Benedetti, «Viento del exilio»

Se nos fue también antes de tiempo Juan Cervera, casi en el mismo autobús sin regreso que Román López Tamés, Arturo Medina, Gómez del Manzano, Carmen Bravo... llevamos muy mala racha para la docencia e investigación universitarias de la Literatura Infantil y Juvenil.

Conocí a Juan Cervera en la Universidad de Valencia en 1991, presidiendo el Primer Encuentro de Profesores de Literatura Infantil. Desde entonces, he admirado su curiosidad intelectual, su capacidad de trabajo y su empeño infatigable para impulsar estudios y actividades que sirvieran para prestigiar la literatura infantil.

Profesor, investigador, escritor, conferenciante, organizador y partícipe en todos los foros... su corpachón afable de largos brazos abrazaba amigos y abarcaba todos los géneros literarios, desprendía vitalidad y parecía que no conocía el desaliento. Durante largos años, trabajó, y nos animó a otros muchos, para que cundiera la investigación en nuestra materia, para que la LIJ mereciera atención científica rigurosa y saliera de la injusta marginación en la que estaba relegada.

La muerte, ¡maldita bruja!, le sorprendió con la guardia baja por el esfuerzo en la preparación de su cátedra de Universidad, le impidió compartir la alegría de esta meta que, además del reconocimiento oficial de sus méritos personales, significa también la máxima consagración académica de un perfil de plaza que ha levantado y levanta ampollas a más de un estirado colega, encasillado en las parcelas consagradas del saber y, casi siempre, ignorante y prejuicioso sobre lo que eso puede ser la literatura infantil.

Yo he tenido la suerte de disfrutar de Juan Cervera como un gran compañero, ávido en comunicar y conocer opiniones y hallazgos, y como un amigo leal y generoso. Pionero en los estudios sobre dramatización, teatro y educación, me hubiera gustado prolongar nuestras disquisiciones sobre el tema, matizar más nuestras diferencias, me hubiera gustado darle las gracias, despedirle... Con frecuencia olvidamos, como dijo Blas de Otero, que la vida es:

«-ese río del tiempo hacia la muerte-»

y nos creemos, ingenuamente, inmortales.
«Pero la muerte, desde dentro, vela.
Pero la muerte, desde dentro, mata.»

También el poeta torrelaveguense José Luis Hidalgo nos avisa:
La muerte espera siempre, entre los años,
como un árbol secreto que ensombrece,
de pronto la blancura de un sendero
y vamos caminando y nos sorprende.

¡Adiós, amigo Juan! Te vamos a echar de menos.

Introducción

El primer estudio histórico completo que existe sobre el teatro infantil lo realizó precisamente Juan Cervera. Su Historia crítica del teatro infantil español², constituyó su Tesis de Doctorado y mereció el Premio Nacional de Investigación de Literatura Infantil en el año 1980. Es un trabajo riguroso, fuente obligada para todos los estudios posteriores, que venía precedido por una labor de muchos años como profesor de teatro y dramatización y se enlaza con una tarea continuada de investigación y también de creación. La extensa relación de sus publicaciones en el campo teatral se hace aquí imposible. Lo que me interesa destacar en este momento es la dedicación y los esfuerzos de Cervera en las diferentes facetas de un género muy difícil, por la multidisciplinariedad que encierra, y tan poco atendido en la incipiente investigación de la literatura infantil. Me propongo con esta modesta contribución en el homenaje a Juan Cervera aportar algo en este camino. En «Tradición y renovación en el teatro para niños: textos y espectáculos» abordo algunos aspectos destacables en la génesis y actualidad de la literatura dramática y de los montajes de las compañías de teatro para niños y jóvenes. Se analizan diferentes modelos estructurales, evolución de personajes, temas destacados, la intertextualidad y una breve reflexión sobre dramaturgia actual.

Las estructuras de los textos

Dos tipos de estructuras, una tradicional y otra muy reciente, me han llamado poderosamente la atención.

La primera pertenece a la estructura interna, es un elemento constituyente del desarrollo de la trama argumental que está impreso en muchas piezas infantiles. Es 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.

La segunda es una novedad en 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 al mismo tiempo en un nuevo tipo de relato.

La primera estructura aparece con insistencia en el teatro para niños español, por lo que me he ocupado en más de una ocasión de rastrearla y de analizarla en diversas publicaciones³. La veo como una ratificación más del acierto de la conocida morfología del cuento popular maravilloso que el investigador ruso Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*⁴ 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... culmina en la Reparación de la fechoría, la Victoria y en el ascenso al trono y el Matrimonio, o en premios similares representativos de la felicidad, cuyo significado se vincula tradicionalmente al éxito y engrandecimiento del héroe.

Los personajes son múltiples, pero hacen cosas que tienen idéntico carácter, las situaciones son variadas, pero abocan a un desenlace con similar significado. El héroe marcha de su casa, se enfrenta solo y por primera vez a la vida, tropieza con adversarios y le salen al paso ayudantes amigos, muchas veces con atributos 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 un significado simbólico para el niño quien, mediante la identificación, vive de manera vicaria el camino de su propia realización, la lucha por la conquista de una personalidad equilibrada. Y así, como nos explicó López Tamés en su valiosa Introducción a la literatura infantil⁵, 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 en el repertorio de las adaptaciones dramáticas de cuentos maravillosos de tradición popular y constituye el entramado de buen número de textos teatrales antiguos y modernos enteramente originales. Son muestra, entre otras muchas, a lo largo de la trayectoria histórica del género: *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 maquinista que no quería pitar* de Lauro Olmo y *Pilar Enciso* o *El gigante* de Luis Matilla.

Nos puede servir de ejemplo el análisis de una de las escasas piezas escritas y concebidas para el teatro de títeres de cachiporra, la cual presenta esta misma estructura interna y nos permite un alto grado de síntesis. Se trata de *La estaca mágica* de Juan Antonio de Laiglesia (Miñón, 1972). Veamos las líneas generales de la estructura argumental:

1.- La historia 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 tradicional, 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 forma interna de la trama argumental se configura a partir de ocho funciones claves, esto es, de manera muy similar a la de tantos cuentos bien conocidos: El dragón de las siete cabezas, Blancanieves, Caperucita, Hansel y Gretel... Ciertamente, la cronología de los sucesos o el número de las funciones son distintos, y también existen destacadas diferencias entre esta farsa y los relatos tradicionales, especialmente en la caricaturización de ambientes y de personajes, pero lo relevante es que lo esencial de la forma interna es común.

La segunda estructura a la que me quiero referirme posee una gran novedad, afecta a la forma externa de la escritura dramática, y creo que puede ser un importante factor de renovación de este género literario. A la misma han llegado, como conclusión personal y cada uno por su cuenta, dos autores jóvenes 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 tengo sobre mi mesa el manuscrito de una obra inédita de Matilla próxima a publicarse, «El bosque de los comediantes» y la recién editada de Juan Pedro Romera, «El pirata Lagartijo» (Acción Teatral, 1997). En ambas aparece por primera vez, creo, este rasgo renovador y, así mismo, una parecida explicación por parte de los autores sobre su presencia y la función que está destinado a cumplir en la obra.

Como es sabido, el estudio semiológico de la obra dramática distingue, en la terminología de Carmen Bobes, el «texto literario» y el «texto

espectacular»⁶. 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 diferentes de una imaginaria puesta en escena.

La innovación del «texto espectacular» consiste en que las especificaciones técnicas referentes a códigos no verbales: luz, sonido, vestuario, maquillaje, utillería, etc., son incluidas en descripciones narrativas que conducen al lector por la acción dramática como si se tratara de un relato. Así:

«Cuando mayor era la animación, otro inesperado suceso vino a conmocionar al bullicioso público reunido en la explanada. El sonido de lo que parecían cascos de caballo al galope, fue creciendo en intensidad hasta hacerse ensordecedor. Un denso humo de diferentes colores nubló momentáneamente la visión de los primeros árboles del bosque».

L. Matilla, «El bosque de los comediantes».

«Viene Lagartijo, ya se oyen los cánticos de los piratas. [...] Está cambiando la iluminación. Antes era muy brillante y ahora es más tenue y hay algún color que cae sobre las palmeras. Atención que aparece el barco de Lagartijo al fondo. Bueno, la verdad es que sólo asoma la proa porque el barco entero no cabría en el escenario.»

J. P. Romera, «El pirata Lagartijo».

La obra dramática queda pues 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 señala Luis Matilla, a la identificación de los lectores y a sentirse, en ciertos momentos, protagonistas de la peripecia dramática.

La tradición cultural y sus grandes personajes. Evolución del dragón
En nuestro repaso de personajes del teatro infantil encontramos figuras

encuadrables en categorías o tipos por su presencia repetida: héroes activos (casi siempre varones), héroes víctimas (casi siempre mujeres), enanos y gigantes, ogros y brujas, dragones y monstruos, seres sobrehumanos que vencen todos los obstáculos, príncipes y princesas, piratas y bandidos, reyes y reinas 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 uno de los más repetidos, señalando su significado y, así mismo, la evolución que presenta: el dragón.

Este es el tema que Thompson⁷ 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 santidad venerada.

El teatro infantil recoge el tema en muchas versiones. En lugar destacado encontramos la Farsa infantil de la Cabeza del Dragón de Valle Inclán⁸. 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 demoledora de la sociedad

española de principios de siglo.

Cervera comenta esta obra, considerando que no es plenamente infantil y alude a Ruiz Ramón quien la define como un «género centáurico»: infantil, por la fábula argumental y farsa esperpéntica por la reducción de lo humano a elementalidad hueca y deformada⁹.

Estoy sustancialmente de acuerdo. Creo que tiene, en principio, dos lecturas: la de los niños y la de los adultos. Ellos se centrarán inicialmente en la aventura iniciática del Príncipe Verdemar que protagoniza un cuento maravilloso y se divertirán con los recursos más bufonescos. Los mayores sabremos apreciar en su justa medida el humor, la ironía y la caricatura sobre personajes y situaciones, gozaremos de la burla en todos sus matices y valoraremos la calidad del lenguaje valleinclanesco. Sin embargo, también pienso que, a excepción de las dificultades léxicas, los niños, si se les orienta de forma adecuada, pueden captar también con relativa facilidad mucha de la carga crítica de la obra, la que con guiños cómplices nos dirigía el genial Valle Inclán desde la óptica del esperpento.

Obras más recientes utilizan al dragón con el significado mítico 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 Fernando Lalana (Bruño, 1990). Asimismo en las adaptaciones de antiguas leyendas: El chico valiente de Enriqueta Capellades (La Galera, 1981) o ...Y San Jorge venció al Dragón de Vallverdú (La Galera, 1982).

Ahora bien, 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 Santos (Miñón, 1981) acomete la transgresión burlona de los elementos de la tradición conocida hasta lograr la carcajada. 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 buenas dosis de lenguaje escatológico:

«¡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 predicar mensajes: un dragón «de mentirijillas» sirve a González Torices para restablecer la paz y la convivencia en un pueblo en *El dragón* (Escuela Española, 1986) o como elemento de denuncia contra el poder y sus estratagemas para mantener al pueblo sometido en *El rei i el drac* (Edicions 62, 1985) del escritor catalán Pep Albanell, conocido también por el seudónimo de Joles Sennell. Es ésta una pieza divertida y ágil, una crítica paródica con ribetes republicanos, lamentablemente aún no traducida al castellano, estrenada en el año 1983 en el tradicional ciclo de teatro para niños «Cavall Fort». Constituye una teatralización de la tercera parte de *El bosque encantado*, Premio Generalitat de Literatura Infantil, uno de los grandes éxitos narrativos de la década de los ochenta, en el que se unen sabiamente recursos del lenguaje poético: «empezó a llover torrencialmente, como si hubieran reventado las cañerías del cielo» y del humorístico, por ejemplo: la reacción del pueblo ante la voracidad del dragón en comerse la hiedra que invade el castillo: «un animal que parecía tener un hambre de siglos», apetito verdaderamente insaciable, similar al del rey para imponer nuevos impuestos a sus descontentos siervos.

Resulta habitual presentarlo como un dragón domesticado y bonachón que hace buena pareja con un héroe lleno de limitaciones: viejo, asustadizo y con gafas aparece en *Pelos Azules* de Sánchez y Villegas (Fuente Dorada, 1989), los niños le pueden vencer con serpentinatas y confetis en *Pecas*, *Dragoncín* y el tesoro de Bravo Villasante (Escuela Española, 1985), y, en zapatillas y bata casera, prepara limonadas y se comporta como un ama de casa tradicional en la divertida pieza *Edelmiro II y el dragón* Gutiérrez de Fernando Lalana (Bruño, 1990):

«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 dragones* (Cincel, 1986) de Luis Matilla, que se celebró en el Parque del Retiro madrileño, bajo la dirección de Juan Margallo.

Viejos y nuevos temas en textos y espectáculos de ayer y hoy
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. Durante toda la

prolongada postguerra del franquismo se utilizó mucho el teatro escolar. Dirigidas a los niños y a las niñas desde los colegios, sus principales contenidos pertenecen, como no podía ser menos, a la enseñanza nacionalcatólica 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 muchas de ellas las moralejas eran claras y contundentes, como muestra la cita de «La princesa Remilgadina» de Aurora Mateos:

«CRISTOBITA.- (Dirigiéndose al público.) Vista y oída está, con seguridad, ¡oh! público respetable, la historia trágica y espantable, de una Princesa holgazana, que no trabajaba nada. Como a tiempo se arrepintió, de terminar asada se libró... Si aquí por casualidad está algún niño holgazán, aproveche la lección, ahora que bajo el telón10».

Afortunadamente, en la historia anterior e inmediatamente posterior a esta época, es decir, hasta la tímida renovación de los setenta, 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.

Por razones de espacio sólo vamos a detenernos en Valle Inclán, cuya mirada crítica sobre la sociedad española es especialmente aguda. Merece la pena recordar algunos ejemplos de La cabeza del dragón.

En la esfera política destacamos sus feroces ataques:

-Contra la monarquía:

Los Reyes están sometidos a la caricatura permanente. Así, utiliza antropónimos nada inocentes: 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, borrachos y voraces:

«Señor Rey lleva la cara bermeja, como si acabase de abandonar los manteles.»

(Escena Primera)

Su gobierno es francamente desastroso y su conducta deja mucho que desear. 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)

y para mayor irritación dejan bien patente su afán de perpetuarse en el poder «por los siglos de los siglos!».

-Contra la nobleza:

Delata las murmuraciones y envidias de Palacio y se mofa de la falsedad del alto linaje de los nobles, precisamente el aspecto en el que ellos basan su privilegiada posición social. 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)

-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)

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

y, en varias ocasiones, denuncia las malas condiciones de vida del pueblo español, el hambre generalizada o 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)

La comicidad, ironía y mordacidad sarcástica de Valle quedan bien patentes. ¡Lástima de una mayor influencia y continuidad en décadas posteriores de esta línea de observación crítica y visión transformadora de la realidad!

La muerte de Franco y la transición de la dictadura a 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:

- 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* de Consuelo Armijo (Miñón, 1984).

-Defensa de la alegría y el juego como derechos irrenunciables de la infancia y denuncia de la gran ciudad, porque les niega el espacio lúdico y absorbe el tiempo de los padres: *El país sin risa* de Alonso Alcalde (Fuente Dorada, 1989).

-Condena de la cultura materialista basada en el dinero y el consumismo, la avaricia como fuente de infelicidad. Entre otros ejemplos: *Corazón de reloj* de Carmen Vázquez-Vigo (Miñón, 1984).

- 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).

- Apoyo a la tolerancia, el diálogo y la convivencia multicultural: *Los pieles rojas no quieren hacer el indio* de Fernando Almena (Bruño, 1990).

- El tema de la convivencia familiar, a partir del conflicto autoridad obediencia-juego y obligación, y la rebeldía de la niña ante el orden y la imposición de los adultos, se aborda en el espectáculo «*El secreto de Lena*» (1997) de la compañía navarra Sambhu Teatro. Basado en el relato homónimo de Michael Ende el montaje acierta plenamente en la dramaturgia de esta complicada historia, gracias al cuidado del texto y de la interpretación, y aúna ritmo, coherencia y capacidad de seducción. La magnífica sorpresa visual de los padres enanizados -los actores reducidos a la mitad de su tamaño real se mueven acrobáticamente con entera naturalidad-, se une a otros muchos recursos: dinamismo por la rápida sucesión de escenas cortas, gesto y expresión corporal cuidados, decorados giratorios, música animada y diversos efectos de sonido que imitan la vida cotidiana, etc.- configuran un espectáculo de varias lecturas que siguen con atención desde los espectadores muy pequeños (5-6 años) hasta los adultos que les acompañan quienes se ven gratamente sorprendidos por el inesperado placer de disfrutar un producto artístico destinado a los niños. Ello demuestra de nuevo lo que pudiera ser un rasgo del canon de calidad de la literatura y, asimismo, del teatro infantil y es que mientras las grandes obras no son siempre para niños, las buenas obras para niños sí son aquéllas que son capaces de interesar, incluso de

conmover, a los adultos.

- En pro de la igualdad de los sexos, no abundan en el género teatral los testimonios, aunque 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 la denuncia de 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».

-Y otros variados mensajes concienciadores y reivindicativos. Entre los de mayor interés, el ecológico, la lucha contra la degradación del medio ambiente, la extinción de especies animales y la destrucción progresiva del ecosistema¹¹. El tema se aborda en los espectáculos mediante un texto rico y al servicio de un teatro de animación, en espacios abiertos, como *El baile de las ballenas* (1983) de Matilla, o en salas convencionales, como *Planeta Tierra* (1996) del grupo catalán Arca.

-Una fórmula del teatro del compromiso para el público juvenil se inscribe en la moderna convención del teatro documento. Los espectáculos ofrecen una información importante y contrastada y tienen la pretensión explícita de favorecer la conciencia social y la reacción solidaria ante los problemas del mundo. Como muestra, dos interesantes espectáculos: *Opus Primum*: un conte de guerra, escrito y dirigido por Hadi Kurik y representado por Teatre de la Resistència (1995). Se acompaña de un dossier coordinado por el profesor Tomás Motos que ofrece amplia documentación y testimonios sobre el conflicto yugoslavo, así como propuestas de profundización e interiorización insertas en la pedagogía de educación para la paz. También para espectadores jóvenes y adolescentes: *Zapatos rojos* (1994) del grupo alavés Teatro Paraíso, que traslada al escenario la trágica situación de los Meninos de la Rua de Brasil, exponente de una problemática estremecedora que afecta a millares de niños de la calle en todo el Tercer Mundo. Texto, dramaturgia y trabajo interpretativo sostienen un montaje de gran calidad que vincula la denuncia desgarradora con la convocatoria a las emociones. Antes de y tras la representación, se proponen igualmente, y sin caer, me parece, en el didactismo ramplón que instrumentaliza el arte sin ayudar a su comprensión, diversas actividades posibles con los jóvenes espectadores para reflexionar sobre las ideas y los sentimientos, buscando rebasar el plano de la seducción emocional y potenciar el campo de la reflexión y de la solidaridad. Y para espectadores más niños, *Patito feo* (1997), escrita y dirigida por Pati Domenech de la compañía La Machina, que alude y busca inspiración en el cuento clásico de Andersen para indagar en la dicotomía afecto-rechazo. Desde ella se elabora un discurso contemporáneo que hace explícitas las tragedias cotidianas de la injusticia, la marginalidad y la

xenofobia y se lanza un mensaje de solidaridad y de derecho a la igualdad y la felicidad de toda la humanidad.

La intertextualidad. El juego con el Folclore y las fuentes clásicas
El hecho no es nuevo: «Todo texto es un intertexto», escribía Roland Barthes. La intertextualidad sí constituye novedad hoy, creo, en cuatro aspectos: su uso como recurso claramente intencional, la intensificación de 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 conocidas de antemano y pertenecientes a la tradición cultural y literaria, oral y escrita, es un rasgo muy destacado de la literatura infantil actual, también de las obras dramáticas y de los trabajos dramáticos de las compañías que crean para este público. Tenemos numerosos ejemplos en los textos y espectáculos. Veamos una muestra representativa:

-Juan Cervera en su faceta de dramaturgo lo usa en «Contar, cantar y jugar» (Miñón, 1987), que reúne tres piezas breves basadas en relatos populares: «Zas, zas, zas», «Los deseos ridículos» y «El burro, el camello y la cabra». «Zas, zas, zas», es la versión dramática del divertido cuento de Perrault «Los deseos ridículos». «El burro, el camello y la cabra» está basado en un cuento árabe poco conocido y «Al freír será el reír» funde varios cuentos también orientales. Todas poseen una finalidad cómica y didáctica, y con ellas nuestro compañero pretendía redescubrir y actualizar para los niños viejas verdades.

-Besos para la Bella Durmiente de José Luis Alonso de Santos (Campo de Marte, 1994). El hipotexto es el cuento clásico maravilloso de Charles Perrault recreado aquí en verso; 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, asimismo, de actualización: coloquialismos, rupturas deliberadas y mezclas cómicas de los tiempos presente y pasado (tangos en el palacio medieval, moto voladora en lugar de escoba, etc.)... Todos ellos arrojan el tema universal y desembocan a la postre en el final feliz convencional: el poder y el triunfo del amor. Veamos un ejemplo:

CABALLERO RUBIO:¿Y cómo es que os atrevéis
con esa pinta de momia
a ir a quitarme la novia?
¡Vaya cara que tenéis!

CABALLERO MORENO:¡Novia será del primero
que al llegar donde reposa,
le dé un beso marinero,

y la convierta en su esposa!

(Primera parte, Escena IV)

-«La niña que riega las albahacas» de Antonio Rodríguez Almodóvar (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.

Es 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 hayan sido eliminados o camuflados 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 Falla¹². Existen, no obstante, elementos y motivos comunes, entre ellos el diálogo entre el príncipe y la niña:

PRÍNCIPE.-Niña que riegas la albahaca,
¿cuántas hojitas tiene la mata?

y la niña, respondona, le contesta con otra pregunta sin solución:

NIÑA.-¿Cuántas estrellitas tiene el cielo
y arenitas tiene el mar?

-«A princesiña Socorro, o trobeiro Carolo e o demo dos cornos», de Vázquez Freire y Gloria Sánchez (Hércules y Xunta de Galicia, 1995), es el largo

título de una obra concebida para teatro de títeres, galardonada en el Primer Concurso de Obras Teatrales Inéditas «Camino de Santiago». La tradición religiosa y peregrina más importante de Europa era la referencia cultural obligada y el condicionante de este concurso, pero no han perjudicado la gracia creativa de los dos autores que practican un humor blanco del bueno encarnado en catorce títeres de cachiporra. Si es excepcional la escritura dramática para títeres, es más agradable todavía cuando te encuentras con un buen texto que aborda la historia de amor entre la princesa y el trovador desde el humor y los guiños contemporáneos. Ruptura de los moldes tradicionales: princesa espabilada que va delante de los acontecimientos y de su enamorado un poco pasmado; ninguna concesión gratuita a la veneración secular del santo patrono: al Apóstol Santiago se le cae la cabeza... y un diálogo elaborado y pensado para hacer reír a niños y mayores, como el que entabla San Francisco con el Lobo intentando convencerle para que se haga vegetariano.

-«En busca de la isla del tesoro» de Alberto Miralles (CCS, 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 así mismo su peripecia en el recurso pirandelliano del teatro dentro del teatro, muy en boga actualmente.

-Y, finalmente, muchos cuentos a la vez que ya no son lo que eran, al estilo Rodari. La mezcla de personajes y situaciones puede mantener en esencia el significado original de los elementos tradicionales, aunque sean muchos los rasgos de modernización o de suavización y cambio de los aspectos más obsoletos, como ocurre en el espectáculo «Pulgarcito, ¡qué miedo!» de Fábula Teatro (1994), o bien sufrir una transformación radical y alteradora de su sentido anterior, la que se produce en ¡Te pillé, Caperucita! de Carles Cano (Bruño, 1995). Un texto dramático que mereció el Premio Lazarillo en 1994 y 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, 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, el desenvolvimiento de la trama (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. La cita del Anuncio 2, «Cirugía estética» nos sirve de ilustración para observar la procesión de personajes distorsionados, la ironía contra la publicidad y las bromas cómplices con el público:

FRANKIE.- Un día vino Pinocho a nuestra consulta, y con una de éstas (coge la sierra) le dejamos la cara como si fuese uno de los tres cerditos, como podéis comprobar. Con el trozo de nariz que nos sobró le hicimos una pata de madera al soldadito de plomo que,

casualmente, pasaba por allí. Y como le cobramos un ojo de la cara, desde entonces se dedica a la piratería, y por la foto que nos ha enviado parece que le va viento en popa. También pasó por aquí el patito feo, y desde aquel día se lo rifan en las películas de ciencia ficción. (Gira una silueta de «Alien, el octavo pasajero».)

[...]

De manera que ya lo sabéis... Cuando acabe la función tomaré nota de la dirección y el número de teléfono de aquellos que necesiten un apaño, que por lo que observo sois prácticamente todos y todas.

Dramaturgia de lo textual-Dramaturgia de lo visual

Como último apartado, creo que es importante en el momento actual del teatro profesional para niños hacer una reflexión sobre cuál pueda ser el papel del texto dramático, del guión, en los espectáculos. Algunas de las realizaciones destinadas a este público aspiran a la sobriedad, la sencillez y la síntesis expresivas, otras se apoyan en montajes con gran aparato escenográfico, aquéllas priorizan las técnicas de animación de los espectadores... Las posibilidades son ilimitadas y el equilibrio entre lo textual y lo visual es una de las señas de identidad de cada montaje particular. El acierto y la creatividad de una puesta en escena es el producto de una complejísima combinación de factores cuya medida estoy muy lejos de atreverme a determinar.

No obstante, me parece oportuno recordar una cuestión de principio: los niños, y los mayores también, vamos al teatro a que nos cuenten una buena historia dramatizada. Esa es la clave, me parece. Esa historia para conmovernos, divertirnos, hacernos pensar, puede apoyarse de manera decisiva en la palabra, o bien ser ésta sólo un elemento combinatorio más con los otros sistemas de signos no verbales que configuran el lenguaje del teatro, o incluso prescindir por completo del diálogo dramático.

Considero necesario hacer una reivindicación general del texto dramático. Frente a su relegación o descuido, añoro la palabra poética, connotativa, sugerente, porque sólo ella permite determinados matices. Ello no significa menosprecio de la importancia de la dramaturgia visual, ni que haya de utilizarse un discurso de largos parlamentos, o basarse de manera exclusiva en las obras dramáticas ya escritas, tan escasas y difíciles de localizar, sino que insiste en la necesidad y la exigencia de que hay que potenciar la creación de literatura dramática para niños y también poner arte y cuidado en la labor de adaptación y versiones procedentes de otros géneros. Se han hecho demasiados espectáculos con historias «pobremente elegidas y groseramente cortadas», como afirma Derek Shiel¹³. Las compañías tienen ya que abandonar la idea de que pagar a un dramaturgo es un anatema y aspirar a la sutileza de la comunicación, buscando las palabras precisas para la argumentación y para la emoción.

Ello no excluye que también se puede contar una buena historia, sin que el diálogo dramático, como he señalado, sea el ingrediente sustancial y donde lo visual se constituye en el principal código expresivo. De hecho, hemos

visto espectáculos muy acertados en esta línea. Es lo que sucede en «La fábula de la raposa» de la compañía aragonesa Los Titiriteros de Binéfar, Gran Premio UNIMA en el X Festival Internacional de Marionetas (Hungría, 1995). Una emocionante historia que no se cuenta con palabras, sino mediante un lenguaje básicamente onomatopéyico y con movimientos, gestos, silencios..., en la que las imágenes son esenciales. Un montaje elaboradísimo en el que además de una técnica depurada en la fabricación y manipulación de las marionetas (técnica de varillas desde ejes superiores, combinadas con hilos y manipuladas a la vista del público); la interrelación adecuada de frases muy breves que sostienen el relato; la imitación de los sonidos del lenguaje peculiar de cada personaje animal (raposa, ratón, cuervo, petirrojo...), música e iluminación sosteniendo el ritmo dinámico, etc., hay algo fundamental que subyace a todo esto y que da pleno sentido a los elementos anteriores: una historia interesante que combina sabiamente dos fábulas legendarias, La zorra y el cuervo y El león y el ratón, con la urgente necesidad actual de proteger nuestro medio ambiente¹⁴. Dos relatos clásicos aderezados con nuevos motivos alrededor de una metáfora central sobre el ciclo de la vida. Una acertada síntesis que mantiene la atención y la intriga desde el principio hasta el final mediante una dramaturgia básicamente visual, pero, y esto es fundamental, bien apoyada en un trabajo profundo sobre un argumento previo interesante, que logra seducir, despertar la emoción e incluso hacer pensar a los espectadores.

[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



editorial del cardo