



Teatro infantil español y teoría literaria

Juan Cervera²⁵

El drama, como intento de «representar la totalidad de la vida a través de acciones humanas que se oponen», se traduce en creación de situaciones y éstas se ofrecen mediante actuaciones. Tanto en las situaciones como en las actuaciones, junto a la expresión lingüística, soporte de la literaria, intervienen también la expresión corporal, la expresión plástica y la expresión rítmico-musical. El peso de la tramoya condiciona la reproducción de los hechos y la transmisión de los mismos para el público.

El texto dramático se compone de diálogos y acotaciones. Dado que las acotaciones no tienen valor literario, sino que recogen las indicaciones oportunas para la puesta en escena, la valoración literaria del texto sólo puede versar sobre los diálogos, pero sin perder de vista que éstos están al servicio de la acción.

Para Harald WEINRICH, las palabras no se utilizan de forma aislada, sino unidas unas a otras en un texto. Así, una palabra que forma parte de una metáfora, extraída de ella, tiene otro significado, porque la metáfora nunca es una palabra escueta, sino un fragmento de texto, por muy pequeño que sea.

Si trasladamos esta reflexión al texto dramático, no podemos limitarnos a la semántica del texto; habrá que admitir una semántica del contexto dramático. Por eso Lee STRASBERG afirma: «Creo que el meollo de la obra no es la palabra, sino la situación».

El análisis literario de cualquier texto dramático, incluido el infantil, no puede sustraerse a este planteamiento.



Ilustración correspondiente a El libro de los títeres, editado por Juventud, en 1944.

Por otra parte, el teatro infantil está marcado por dos circunstancias nada despreciables desde el punto de vista literario:

a) Muchas de las obras que se estrenan para niños son versiones dramáticas de cuentos populares o de otras obras para niños o para adultos. En muchos de estos casos, los autores de estas versiones son directores teatrales o escritores no específicamente infantiles.

b) En la puesta en escena, a menudo excelentes directores, tampoco específicamente infantiles, sacan a flote textos de escaso valor literario.

El problema, siempre acuciante, de los textos dramáticos para niños se resuelve mediante puestas en escena en las que «se piensa que con imprimir movimiento, variedad, simpatía, dinamismo, colorido y gracia, se llega a producciones aptas para los niños. Aptas, ciertamente, sí; pero propias, indudablemente, no». Así se salva el

espectáculo, pero no el teatro infantil. Lo cual pone de relieve una dificultad mayor: la de establecer las bases necesarias para una teoría del teatro infantil.

Comunicación, cultura, texto

La base de esta teoría puede buscarse en la comunicación, en la cultura o en el texto.

Desde el punto de vista de la comunicación, el receptor del teatro no debe confundirse con el lector. El espectador es oyente en parte, lo que potencia la importancia de la literatura oral en el marco de la literatura infantil. Pero también es vidente y observador de la representación de la realidad que le ofrece el drama. El espectador de teatro no lee palabras, lee acciones.

El peso de la cultura, en su dimensión ideológica, se hace patente en el teatro para niños desde el momento en que, como actividad artística, se produce en el marco de la sociedad coetánea, incluso cuando se interponen los filtros de la pedagogía y de las intenciones.

El punto de vista textual es el más escurridizo dentro del estudio del teatro. Como se ha apuntado, la presencia determinante de elementos no lingüísticos influye poderosamente en el teatro más que las corrientes literarias, lingüísticas y comunicativas del momento. El texto dramático tiene menos autonomía, y la palabra no tiene el mismo valor preponderante que en otros géneros literarios.

Por ello la relación entre teatro infantil y teoría literaria se verá más clara a través del prisma de la cultura, como análisis de una acción convencionalmente repetida que se produce en un contexto cultural y se sirve parcialmente del texto para su comunicación. Este será nuestro método de trabajo.

De todo ello se desprende que para el análisis literario del teatro infantil haya que observar la sombra que proyectan sobre él las tendencias dramáticas del siglo XX, preferentemente, sin olvidar otras influencias. Cabe anticipar que la relación más saliente se establece con el teatro épico, a menudo más por vía de coincidencia, en el juego y en la expresión, que por la imitación.

En este estudio, las referencias obligadas a obras dramáticas concretas ponen el acento más en las ideas que en la literalidad de los textos, actitud comprensible, si se tiene en cuenta la escasa difusión del teatro infantil español. Todas las obras citadas están publicadas.

El análisis se centra en la variedad temática y en la evolución formal.

Variedad temática

Junto a las versiones y adaptaciones de textos no dramáticos o no infantiles, se abren paso las producciones que plantean problemas relacionados con el niño, su realidad y su fantasía, o con su presencia en el mundo actual; dificultades familiares en la línea de la novela de realismo social; tendencias del momento, como pacifismo, ecología o feminismo; aceptación de niños diferentes o con características especiales; integración racial, social, religiosa o cultural; revisiones históricas; desmitificación; visión distinta del mundo; recreación de ambientes; interpretación de la vida y de la sociedad.

Evolución formal

El espectro formal se amplía. Cabe destacar varios puntos concretos. Y en el análisis se implica lo temático y lo formal.

a) Intención didáctica

Luis MATILLA en su obra *El baile de las ballenas*, defiende la supervivencia de esta especie. El texto se presenta bajo la forma de libro. Dos tipos de acotaciones acompañan al diálogo: las tradicionales indicaciones para la puesta en escena, y las que, grabadas en caligrafía manual, explican cómo construir la escenografía y la utilería. Esto, unido a un cierto distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) que campea en el texto, ofrece la imagen tradicional de libro para montar y de libro de lectura e incluso de guía para ciertas manualidades.

En su afán de concienciar ante problemas ecológicos involucra fragmentos dialogados con el público que implican desmitificación, participación y provocación, procedimientos antiguos en el teatro reactualizados en el siglo XX, pero que conectan con el teatro para niños, en especial con el de los payasos del circo. En momentos de máxima tensión dramática se utilizan recursos del teatro épico (Brecht), como los «personajes» que desgranar sus réplicas como enumeraciones descriptivas con intención de protesta ante la factoría ballenera.

Recursos épicos o influencia del montaje cinematográfico son los cambios bruscos de escenas que se yuxtaponen para recalcar contrastes de intereses entre ecologistas y depredadores.

La dimensión lingüística queda desbordada por la imagen y el movimiento.

b) Aliento desmitificador

La desmitificación en el teatro para niños ha tenido varias experiencias. Su objetivo ha sido, a menudo, intentar que los niños dejen de creer en los cuentos tradicionales, o, por lo menos, enseñarles a distinguir la realidad de la ficción.

Marcha atrás, de Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ, se incluye en una experiencia que titula globalmente *Teatro del revés*. Ofrece la peripecia de representar desde el final al principio el cuento popular *El pastor y el lobo*, o sea aquel en que un pastor gastaba bromas pidiendo ayuda porque fingía ser atacado por el lobo, con el consiguiente engaño para otros pastores. Hasta que una vez llegó el lobo de verdad y el pastor impertinente se vio sorprendido por el abandono de los demás escarmentados.

Participación, implicación del público, distanciamiento por incrustación de narraciones y cantos son los recursos con los que se afianza la desmitificación. Se rompe el esquema lineal del texto primitivo y la habitual secuencia de episodios característica del teatro infantil.

El resultado es la dotación de capacidad lúdica a una fábula cuyo contenido original es poco atractivo dramáticamente.

En *El eco es una chica respondona*, del mismo autor y libro, el juego se teje en torno a los recuerdos mitológicos y a la desmitificación por la rebelión del eco que se niega a repetir las frases rutinarias que oye.



Cubierta de un libro editado por la librería religiosa, en 1926.

c) Incidencia de lo narrativo en lo dramático

La presencia de fragmentos narrativos es frecuente en el teatro infantil. En su forma más elemental el narrador empieza a contar un cuento, luego cede el paso a la representación de la acción, reaparece varias veces a lo largo de la acción dramática e incluso cierra la representación. Esta manera de actuar, aunque coincida con un recurso del teatro épico, por lo general es fruto de la tendencia a dramatizar cuentos que, en realidad, quedan semidramatizados, al orillar de este modo los pasajes más difíciles.

Narraciones a coro, con reflexión sobre la acción, con recurso a la canción o al recitado semicantado y con posibilidad de representar cada actor varios papeles en la misma obra ya parecen procedimientos épicos. Este es el que se utilizó para *R. U. R.* (*Robots Universales Rossum*), de Karel CAPEK que parte de la leyenda del Golem, de

Praga. Nuestra versión consiguió poner en pie, para niños, un texto largo y discursivo que no resistía su puesta en escena tal como estaba. El resultado fue un texto nuevo sobre la base del primitivo de Karel CAPEK.

d) El teatro dentro del teatro

El teatro dentro del teatro es un recurso histórico frecuente en el teatro infantil. Así, en *El hombre de las cien manos*, de Luis MATILLA, se introduce un tabladillo en el que actúan los personajes de la farsa (Commedia dell'Arte) en contraposición a los personajes del pueblo.

La obra plantea el problema de la incomunicación, no sólo en el plano físico, sino en el ético también. El niño Luc, afectado de mudez, ni puede comunicarse ni siente la necesidad de hacerlo, mientras no es aceptado por su entorno. Cuando los cómicos lo aceptan, siente la necesidad de trascender su frontera interior, y, a pesar de su mudez, descubre otro tipo de lenguaje, el del gesto, y empieza a comunicarse. Así deja de ser individuo aislado para convertirse en miembro de una comunidad.

En *Pelos Azules*, de J. SÁNCHEZ, Fidel VILLEGAS y Arnold W. COLLADO, se introduce un guiñol dentro de la obra. Las marionetas llegan a salir del guiñol para observar a un niño de pelo azul que, por esta singularidad, se ve marginado por sus compañeros. Se mezcla la ficción con la realidad en una especie de «pirandellismo». El niño de pelo azul consigue matar al dragón y es aceptado por los demás niños y por las marionetas.

e) El recurso al tebeo

El recurso al tebeo alcanza a los temas, al texto y al tratamiento. *Morito de caracatucón*, de Fernando ALMENA, presenta el caso de dos niños que se quedan castigados en el aula para estudiar la lección. Durante el castigo reciben la visita de la Pintura, la Música y la Poesía, que juegan con ellos a la vez que reivindican su presencia en la escuela. A la lógica personificación de entes abstractos, se añade la escenificación de romances, lo que supone una nueva forma de teatro dentro del teatro.

El lenguaje presenta una rica muestra de elementos habituales en los tebeos, así como la *repropuesta* de cantares populares y de letrinas de Quevedo.

Al contar un cuento integrado se pasa de la narración a la representación, y cada actor desempeña varios papeles.

José GONZÁLEZ TORICES en *El cerco de las escobas*, hace del tebeo el eje de la acción, cuando un niño de nueve años sueña con ser el Capitán Trueno y Supermán. Todo su sueño gira en torno a la necesidad de repetir sus aventuras en el ámbito de un pueblo rural de Castilla. El lenguaje, el proceder y los planteamientos recuerdan constantemente el mundo del tebeo al que se adscribe el niño.

f) *La repropuesta*

Podemos calificar como *repropuesta* la presentación de elementos tradicionales más que actualizados insertos en otro contexto y con otros objetivos. Este es el uso que frecuentemente se hace del

————— 60 —————

folclore, particularmente de canciones, trabalenguas, rimas, como se ha señalado ya en alguna de las obras citadas.

Más intensamente recurre a la *repropuesta* Juan Antonio CASTRO cuando, partiendo del conocido romance *El conde Arnaldos*, escribe su obra *El infante Arnaldos*, en la cual se dan cita romances escenificados o cantados, canciones populares, rimas de Lope de Vega, poemas de Manuel Machado, etc.... El resultado no es un «collage», como podría suponerse por esta rápida exposición, sino una obra nueva y original en la que estos elementos tradicionales y conocidos encuentran nueva vida. La aventura, totalmente fantástica, que emprende el Infante Arnaldos, es un viaje maravilloso a bordo de una galera.

Esta misma *repropuesta* se halla en nuestra obra *El árbol de la amistad*, en la que tres hermanitos viven una aventura en torno al árbol de Navidad que es un personaje más en la obra. Aquí las rimas, canciones, trabalenguas y demás elementos tradicionales *repropuestos* están sobre todo al servicio del juego, sin entorpecer el desarrollo de la obra.

En *Contar, cantar, y jugar*, también nuestra, la *repropuesta* afecta a los cuentos. Contiene tres obras que recogen tratamiento literario distinto. *Zas, zas, zas*, parte de la peripecia de un cuento de Perrault, *Los deseos ridículos*. Pero no es una dramatización de cuentos al uso. Al servicio de la línea argumental aparecen nuevos personajes que encarnan a duendes traviosos y enredones que, unidos a la figura de Júpiter, con voz desde fuera, dan tono fantástico-realista al cuento de ambiente rural.

Las otras dos obritas, *El burro, el camello y la cabra*, y *Al freír será el reír*, son el resultado, en cada caso, de un amasijo de cuentos populares, orientales y de diversa índole que se contaminan hasta constituir un todo diferente al servicio de sus respectivos argumentos.

En los tres casos el tratamiento previsto es el de la farsa.

————— 61 —————

g) *Las aportaciones electrónicas*

Sería un error considerar que las aportaciones de los aparatos electrónicos, cada vez más presentes en el teatro, son meros auxiliares de la puesta en escena. Su uso está

presente a menudo desde la composición de los textos. Tal es el caso de la luz negra, como se pone de manifiesto en la valoración del *Teatro negro*, de Praga, o en *La linterna mágica*, que potencian la fantasía, el movimiento y el colorido que, evidentemente, condicionan el texto: hacia la narración, hacia el planteamiento como tebeo, hacia la realización de lo imposible. Así fue en la batalla de los robots contra los hombres en nuestra versión de *R. U. R.*, de Karel CAPEK. Lo que podía haber sido un vulgar motín pasó a cobrar tintes trágicos y futuristas.

José GONZÁLEZ TORICES en *El cerco de las escobas*, recurre al solo voz (off) para distinguir una doble realidad. Todo lo negativo y tópico que el niño piensa sobre el maestro salta al aire en la voz del maestro desde fuera de la escena, como plasmación de los prejuicios por los que considera al maestro su enemigo natural. Cuando el niño se encuentra personalmente con el maestro, los inveterados fantasmas se desvanecen. El maestro, con su voz normal, aparece como su amigo y le ayuda a vencer las dificultades para aprender lo que le es indispensable para seguir jugando.

Esperemos que los testimonios aducidos sirvan para aclarar la relación entre el teatro infantil y la teoría literaria.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese 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

