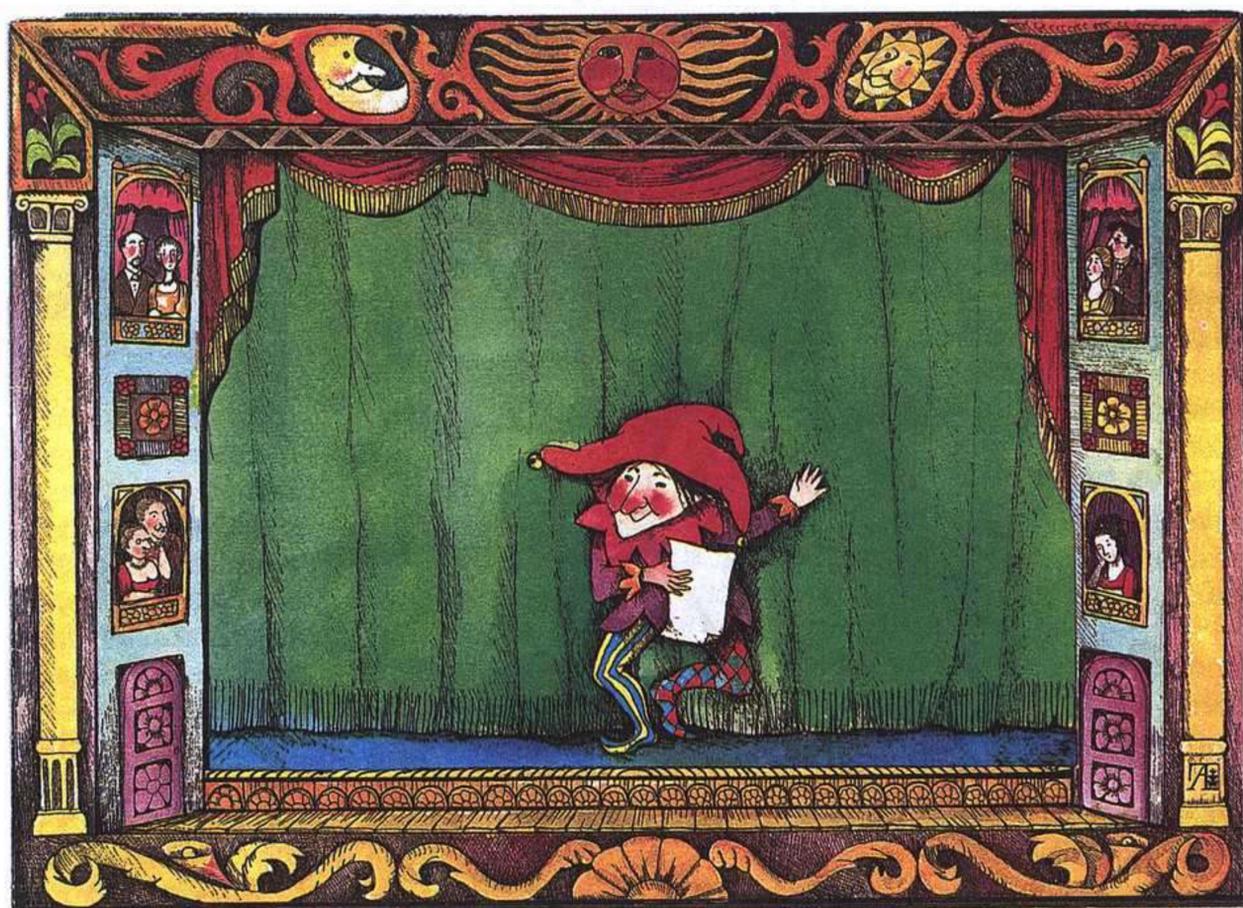


EN TEORÍA

Tradición y modernidad en el teatro infantil

por Isabel Tejerina*



VIVI ESCRIVÁ, QUERIDO DRAGÓN, ALHAMBRA, 1986.

El texto, que analiza la génesis y actualidad de la literatura dramática y de los montajes de las compañías de teatro para niños y jóvenes, es una reelaboración de la ponencia presentada por la autora en el V Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, celebrado

en Oviedo a finales de octubre de 1997. El estudio incluye desde un repaso a los temas antiguos y nuevos que encontramos en textos y espectáculos, hasta una reflexión en torno a la dramaturgia, pasando por el análisis del fenómeno de la intertextualidad. Todo ello salpicado de abundantes ejemplos.

En memoria de Juan Cervera

El primer estudio histórico completo que existe sobre el teatro infantil lo realizó precisamente Juan Cervera. Su *Historia crítica del teatro infantil español* (Editora Nacional, 1982), 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, también como creador, y se enlaza con una tarea intensa y continuada de investigación. La extensa relación de sus publicaciones en el campo teatral se hace aquí imposible. Lo que me interesa destacar en este momento es su dedicación y esfuerzos 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 su homenaje aportar algo en este camino.

Abordaré varios aspectos destacables en la génesis y actualidad de la literatura dramática y de los montajes de las compañías de teatro para niños y, más ocasionalmente, en el teatro para jóvenes el cual, es preciso señalarlo, sólo empieza a surgir, y de forma muy esporádica, en nuestro país. El análisis, sin pretensión de exhaustividad, pero sí de síntesis, se vincula a los cuatro rasgos siguientes: modelos estructurales, temas antiguos y nuevos en textos y espectáculos de ayer y de hoy, el fenómeno de la intertextualidad y una somera reflexión en torno a la dramaturgia. Al final de nuestro recorrido, una breve conclusión sobre la coexistencia actual de tradición y modernidad y la inevitable llamada a seguir sumando esfuerzos en torno a un teatro infantil y juvenil, planteado con el mismo rigor y profun-

dididad que cuando se destina al público adulto, un teatro vivo y de calidad tanto en su ética como en su estética.

Dos modelos estructurales

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

La primera 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. La veo como una ratificación del acierto de la conocida morfología del cuento popular maravilloso que el investigador ruso Vladimir Propp, en su *Morfología del cuento*, 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, finalmente, en el *ascenso al trono y el matrimonio*, premios representativos de la felicidad en la tradición antigua, pero cuyo principal significado actual es constituir el broche simbólico que adorna el éxito y engrandecimiento del héroe, así como la conquista de su madurez y de la integración en la comunidad social.

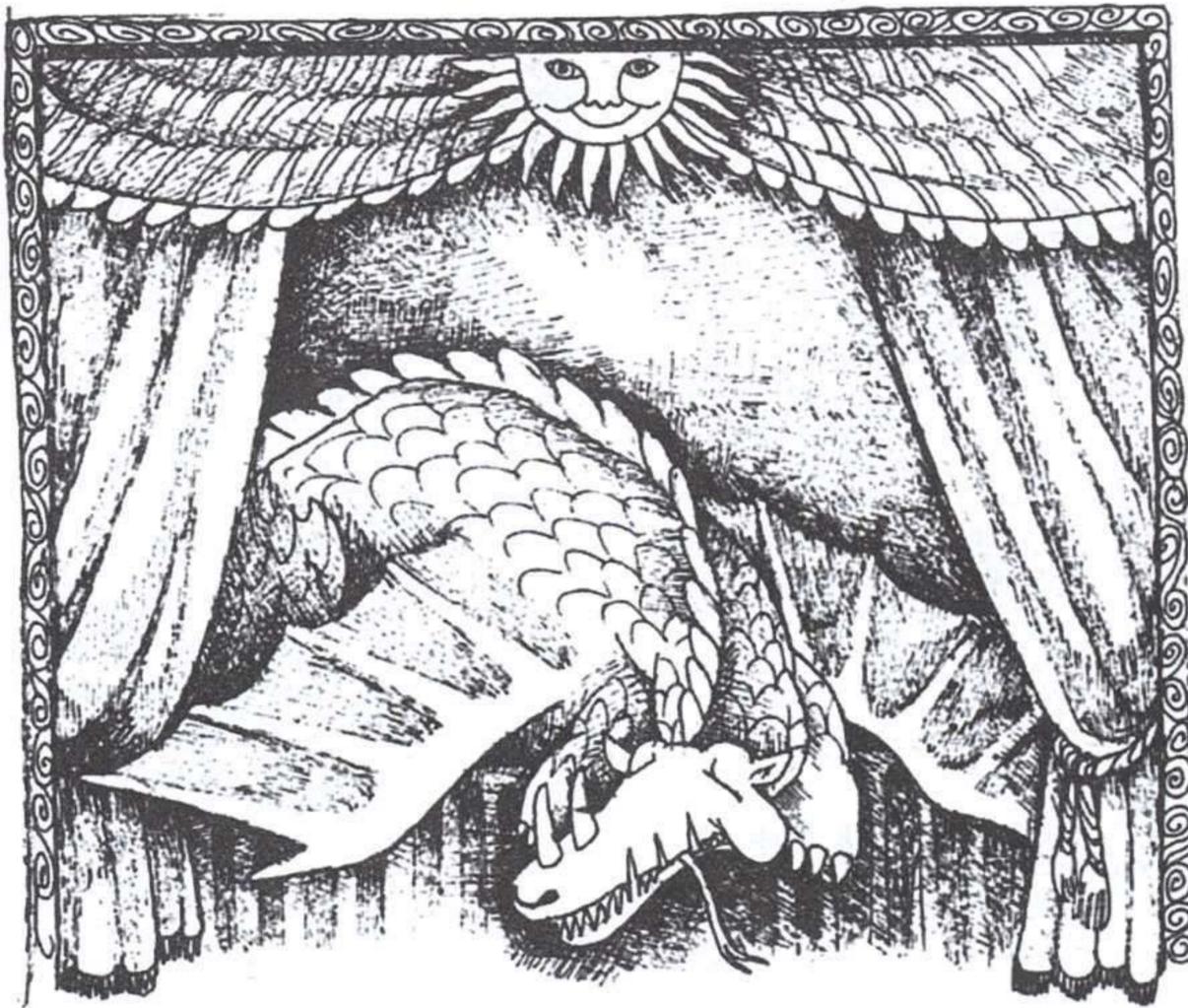
Esta morfología de funciones aparece con insistencia en el teatro infantil español, tanto en el repertorio de las adaptaciones dramáticas de relatos de tradición popular como en buen número de textos teatrales antiguos y modernos enteramente originales. Me he ocupado en más de una ocasión de analizarla¹. Una ejemplificación concreta basada en la farsa de Alejandro Casona, *Pinocho y Blancaflor*, se realiza en el *CLIJ 89*, correspondiente a diciembre de 1996.

La segunda es una novedad muy reciente en la estructura externa convencional de los textos dramáticos concebidos para la representación, pero que no olvidan que también son motivo de lectura y aspiran a cumplir, de la forma más adecuada y gratificante, ese cometido. Consiste en la transformación original de la forma y función de las acotaciones escénicas, de tal modo que la obra dramática configura 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 ser un importante factor de renovación de este género literario.

A este cambio en la forma y función de las acotaciones han llegado, como



XAN LÓPEZ DOMÍNGUEZ, JUGAMOS A HACER TEATRO, EDICIONES DE LA TORRE, 1997.



VIVI ESCRIBÁ, LA CABEZA DEL DRAGÓN, ESPASA CALPE, 1997.

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. Soy testigo de esta casualidad porque conozco el manuscrito de la obra inédita de Luis Matilla, *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, asimismo, 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 (Taurus, 1987), el «texto literario» y el «texto espectacular». 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, 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. Dos ejemplos:

—«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 así convertida en una especie de cuento dialogado, con la destacada presencia de la voz narrativa del autor. De esta manera, se facilita mucho, me parece, la difusión de unos textos que se publican con la intención de que sean conocidos mediante la representación y, también, por la vía de la lectura. 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 periferia 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 70, se ha caracterizado por su pedagogismo ostensible y sus mensajes evidentes. Durante toda la prolongada posguerra del franquismo se utilizó mucho el teatro escolar. Protagonizado por los niños y niñas de los compartimentados colegios masculinos y femeninos, 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, Carmen Bravo-Villasante, Aurora Mateos o Carola Soler. Muchas de sus piezas en un acto, destinadas a ser representadas en clase, se publicaban periódicamente en la revista infantil *Bazar*. 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 telón».²

Afortunadamente, en la historia anterior e inmediatamente posterior a esta época de dictadura, es decir, hasta la tímida renovación de los 70, 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 60.

Por razones de espacio sólo vamos a detenernos en Valle Inclán, cuya mirada rebelde y comprometida con la sociedad española es especialmente lúcida y, contemplada desde la atonía crítica del pensamiento único que hoy nos invade, resulta aún más valiente y honesta. Merece la pena recordar algunos ejemplos de la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*,

por desgracia, su única pieza dedicada al público infantil.³

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 Mangucían sugiere *mangar*, es decir, hurtar y connotaría esquilmar al pueblo. El rey Micomicón, pincelada cervantina, 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. Su gobierno es francamente desastroso y su conducta deja mucho que desear. La honestidad es incompatible con la condición real. Por ello:

«El príncipe Ajonjolí.- A un príncipe no se le puede llamar ni hombre de bien ni hombre de honor. Es depresivo». (Escena primera).

— 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:

«El rey Micomicón.- 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 e ineptos, y de manejar una retórica vacía que no soluciona los graves problemas del pueblo:

«El Bufón.- 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 las que deberían pagar como perros, porque de tales reciben el trato en esos barcos de emigrantes». (Escena última).

La comicidad, ironía y mordacidad sarcástica de Valle Inclán quedan bien patentes. ¡Lástima que no haya existido una mayor influencia y continuidad en décadas posteriores de esta línea de observación crítica y visión transformadora de la realidad!

La muerte del general Franco y la transición de la dictadura a la democracia abren el abanico de los temas, aunque modifican 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:

— 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).

— Contra la guerra y los planteamientos militaristas, Gloria Fuertes lan-



Montaje de *El Gato con Botas* de la compañía *La Maleta de Mariano*.

GRUPO FOTO PLUS.

za 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 en *Los pieles rojas no quieren hacer el indio*, de Fernando Almena (Bruño, 1990).

— La revisión de tópicos de la educación tradicional, el ataque al profesor odioso y opresor, la reivindicación de la lealtad a los compañeros a pesar del castigo injusto, o la primera iniciación sexual, son algunos temas inéditos abordados por Vicente Leal en *A la paz de Dios*.⁴

— El tema de la convivencia en la familia actual, a partir de los conflictos autoridad/obediencia, obligación/juego, y la rebeldía de la niña ante el orden y las normas de los padres, 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, aunando 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 vincula a otros muchos recursos: dinamismo por la rápida sucesión de escenas cortas; gesto y expresión corporal cuidados; decorados giratorios; música vigorosa mezclada con efectos de sonido reproductores de la presencia de la tecnología en nuestra vida cotidiana, etc, todos los cuales conforman un espectáculo de recepción múltiple 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 este público. Ello demuestra una vez más lo que pudiera ser un rasgo del canon de calidad de la literatura infantil y, asimismo, del teatro, y es que, mientras las grandes obras no son siempre para todos los públicos, las buenas obras para niños sí son capaces de interesar, incluso de conmover, a los adultos.

— La conflictiva situación que supone la separación matrimonial y el divor-



MIGUEL GARCÍA RAMOS, LOS PIELES ROJAS NO QUIEREN HACER EL INDIÓ, BRUÑO, 1988.

cio, desde una óptica que no oculta ni suaviza falsamente las dificultades, se aborda en *Hasta el domingo* de la argentina María Inés Falcón, obra galardonada con una mención especial en el Concurso Iberoamericano de dramaturgia infantil de 1992. Un texto escrito con mucha ternura e ironía, para descubrirles a los pequeños que los padres también las pasan moradas aprendiendo a vivir esta ruptura y, al mismo tiempo, les deja muy

claro algo tan fundamental como es que nada ha cambiado en la firmeza de su cariño y en la seguridad de sus cuidados.

— En pro de la igualdad de los sexos tampoco 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:



VIVI ESCRIBÁ, LA CABEZA DEL DRAGÓN, ESPASA CALPE, 1997.

«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».

—Y otros variados mensajes concienciadores 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, *Historia de una cereza* de Miguel Pacheco (Edebé, 1982), como en los espectáculos, ya sea en espacios abiertos al servicio de un teatro

de animación, así *El baile de las ballenas* y *El bosque fantástico* de Matilla (Austral, 1985), ya sea en salas convencionales, como el montaje *Planeta Tierra* del grupo catalán Arca (1996).

—Finalmente, y dentro de la tendencia del teatro de compromiso, varias muestras de espectáculos que presentan denuncias, toman postura, y tienen la pretensión explícita de favorecer la conciencia social y la reacción solidaria ante los problemas del mundo. Un teatro que no rehuye el componente político y la reflexión sobre nuestra época, porque, como responde en una entrevista el contestatario Premio Nobel 1997, Dario Fo: «...en todo el gran teatro, el que ha llegado hasta nosotros, ha habido siempre un discurso político y social, tendente a estimular el interés, la participación, la solidaridad... o la in-

dignación». Son ejemplos para espectadores jóvenes, tres montajes escénicos recientes:

- *Zapatos rojos* (1993) 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 y después de la representación, se proponen (sin caer en el didactismo ramplón que instrumentaliza el arte sin ayudar a su interpretación) diversas actividades posibles con los jóvenes espectadores para debatir sobre las ideas y los sentimientos, buscando rebasar el plano de la seducción emocional para potenciar el campo de la reflexión y de la ayuda responsable.

- *Opus Primum: un conte de guerra*, escrito y dirigido por Hadi Kurik y representado por Teatre de la Resistència (1995), se acompaña, asimismo, de un dossier coordinado por el profesor Tomás Motos que ofrece amplia documentación y testimonios sobre el atroz conflicto yugoeslavo, así como propuestas de profundización e interiorización insertas en la pedagogía de educación para la paz.

— Sin propuesta didáctica explícita, aunque en la misma línea de revelación sobre la problemática actual de nuestro mundo, *Patito Feo* (1997) de la compañía cántabra La Machina, que toma prestado el título y busca inspiración en el cuento clásico de Andersen para indagar en las dicotomías justicia/injusticia, humanismo/fascismo, afecto/rechazo. Desde ellas se elabora un discurso contemporáneo que hace explícita la tragedia cotidiana de la marginalidad y la xenofobia, y se lanza un mensaje de solidaridad y de derecho a la supervivencia y el desarrollo de todos los seres humanos.

El juego con el folclore y las fuentes clásicas

El hecho no es nuevo: «Todo texto es un intertexto», escribía Roland Barthes. La intertextualidad, en cambio, sí cons-

tituye novedad hoy, en cuatro aspectos importantes: 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 conocidos de antemano y pertenecientes a la tradición cultural y literaria, oral y escrita, es un rasgo muy destacado de la literatura infantil y juvenil actual, también de las obras dramáticas y de los trabajos dramatúrgicos de las compañías que crean para este público.

Tenemos numerosos ejemplos en los textos y espectáculos. Uno lo constituye el conjunto de la producción de Alejandro Casona destinada a este público, en la que utiliza, en mayor o menor grado, la intertextualidad. Además de las farsas, *Pinocho* y *Blancaflor* y de su continuación *El hijo de Pinocho*, Casona escribió otras cuatro obras, alrededor de los mismos años y en su etapa de exilio sudamericano. Ésta es su tarjeta de identidad:

- *El gato con botas*, completa la trilogía con las dos farsas anteriores citadas. Es una comedia en cinco estampas, inspirada en el famoso cuento de Charles Perrault, en la que la aportación original es muy notable.

- *El lindo don Gato*, lleva el subtítulo de «romance-pantomima» y está compuesta por un único cuadro que escenifica la canción popular *Estaba el señor don Gato*. Fue escrita probablemente antes de 1950, aunque no se dispone de fecha de composición ni de estreno.

- *¡A Belén, pastores!* Retablo navideño con canciones populares y villancicos clásicos (Tejada, Rengifo, Lope de Vega y Góngora), una obra de tradición litúrgica en la que se intercalan episodios profanos y graciosos. Se estrenó en el Parque Rodó de Montevideo, en diciembre de 1951.

- *Retablo jovial*, apareció en Buenos Aires en 1949 y contiene cinco farsas en un acto que son: «Sancho Panza en la ínsula», «Entremés del mancebo que casó con mujer brava», «Farsa del cornudo apaleado», «Fablilla del secreto bien guardado» y «Farsa y justicia del corregidor». Como es sabido, la primera tiene su origen en *El Quijote*, la segunda tiene su fuente en el Enxiemplo XXXV del *Conde Lucanor* y la tercera deriva del cuento LXXII del *Decamerón*. Las dos últimas se basan en cuentos folclóricos, en uno popular italiano la cuarta, y en un apólogo oriental, la quinta y última.

Según refiere Juan Cervera en su *Historia crítica del teatro infantil español*, las dos primeras fueron escritas por Casona para el Teatro del Pueblo de las Mi-

siones Pedagógicas que él dirigió entre 1931 y 1935; las otras tres se compusieron ya en América aunque con la misma finalidad. Así pues, el *Retablo jovial* no nació como teatro para jóvenes, sino destinado al pueblo. Su inclusión aquí obedece a que, como otras manifestaciones de la literatura popular, ha disfrutado siempre de buena acogida entre el público juvenil y pertenece, por tanto, a su patrimonio como literatura adoptada libremente por ellos.

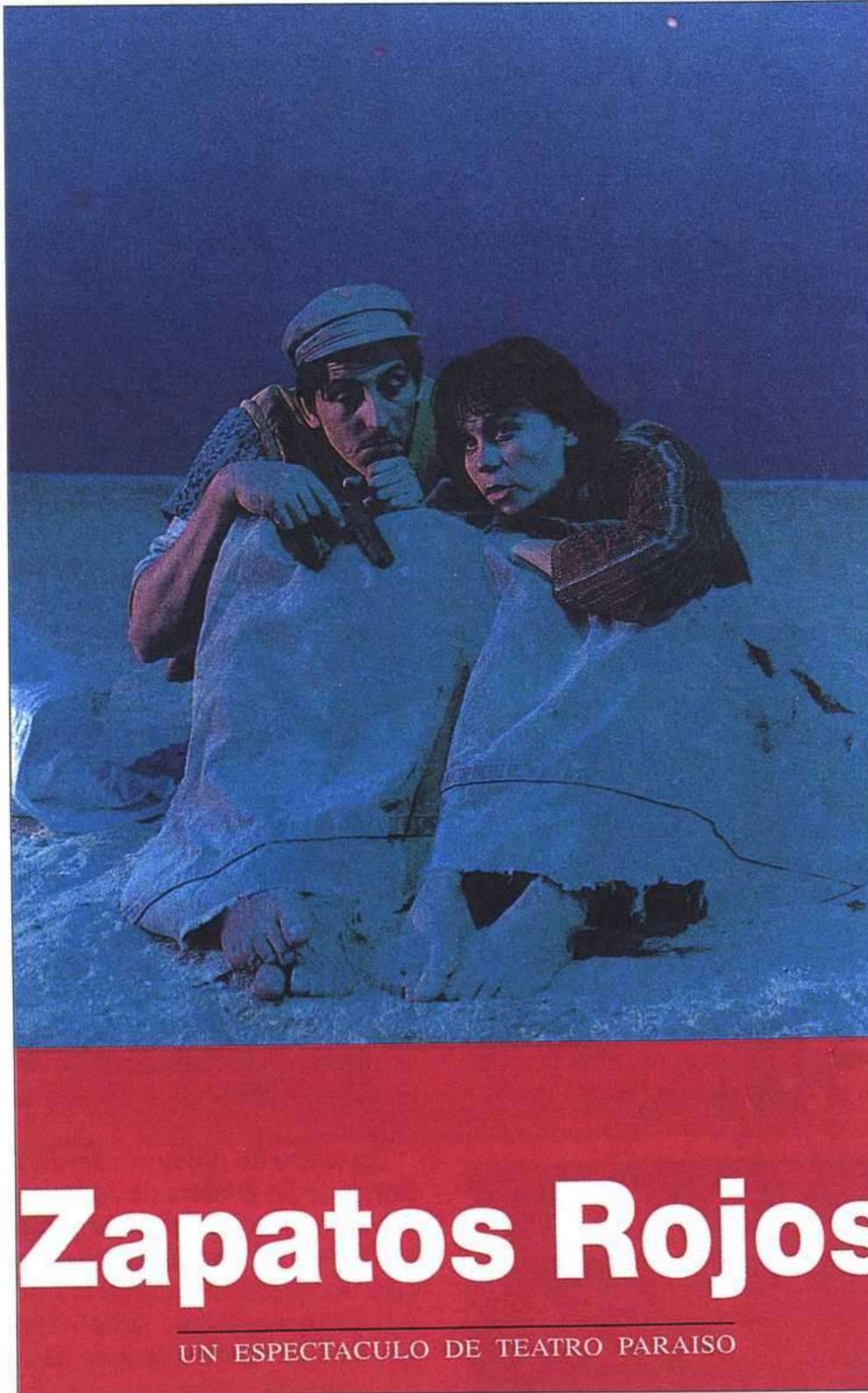
También nuestro malogrado compañero Cervera, en su faceta de dramaturgo, usa la intertextualidad en *Contar, cantar y jugar* (Miñón, 1987), que reúne tres piezas breves basadas en relatos populares: *Zas, zas, zas*, *El burro, el camello y la cabra* y *Al freír será al reír*. La primera es la versión 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 su adaptación pretendía, además de entretener, actualizar para los niños viejas verdades.

Efectivamente, temas, personajes, cuentos, fábulas, tradiciones y leyendas..., tópicos y arquetipos de profunda raigambre —en las modalidades de teatro de actores o de títeres con las más diversas técnicas—, buscan y encuentran nueva versión.

En teatro de objetos, está *El Gato con Botas* de La Maleta de Mariano (1990). Este montaje, creación de Mariano García Pérez, un antiguo y querido alumno de la Escuela de Magisterio de Santander, y cuya aparente simplicidad y artesanía es, seguramente, uno de sus mayores logros, sorprende por igual a grandes y a chicos por su despliegue de creatividad. Es teatro de títeres sin muñecos. El actor cuenta primero la historia y, luego, ante la vista del público, convierte, como hace el niño cuando juega, las cosas más cotidianas en seres animados: una zapatilla con gafas es el molinero enfermo en la cama; una bota de bebé, el gato; los cepillos de fregar son campos de trigo; las cajas de zapatos, los castillos... Silbatos, pitos y cascabeles sirven de manera original y eficazmente divertida para la identificación de personajes y de situaciones... El cuento clásico se recrea



LA NIÑA QUE RIEGA LAS ALBAHACAS, EDICIONES DE LA TORRE, 1996.



en un inusitado juego escénico, sin usar una sola palabra. Una mesa cualquiera se transforma en un universo escenográfico a escala reducida, donde, desde la complicidad de la bien conocida historia, se nos invita a descubrir el papel de cada objeto y donde asistimos atónitos a un experimento singular: la conversión en espectáculo artístico del resultado de una indagación profunda sobre el juego simbólico infantil.

En *Besos para la Bella Durmiente*, de José Luis Alonso de Santos (Campo de

Marte, 1994), el hipotexto es otro cuento maravilloso de Charles Perrault, recreado aquí en verso; y, sobre esa fuente, el hipertexto, la 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 eterno 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 Almódovar (De La Torre, 1996), es una 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, desenlace convencional y símbolo de felicidad y de armonía, se trastoca aquí para servir de mofa final del pueblo, representado por la moza, contra el príncipe que, además de vengativo, es bobo.

Es una historia 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. Quiero decir, 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 ⁵. 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?».

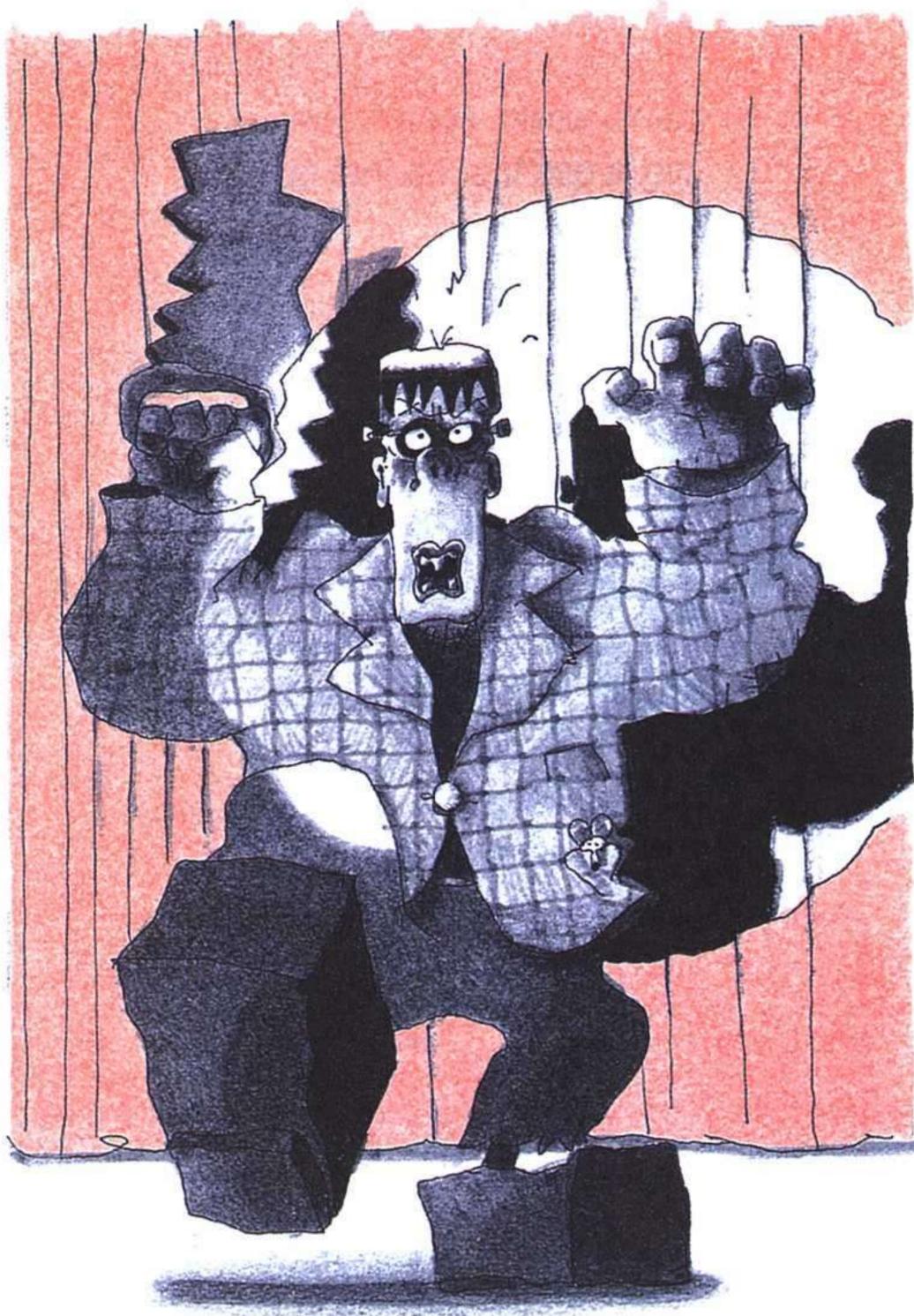
A princesiña Socorro, o trobeiro Carolo e o demo dos cornos, de Vázquez Freire y Gloria Sánchez (Hércules y Xunta de Galicia, 1995), es el largo título de una obra concebida para teatro de títeres, galardonada en el Primer Concurso de Obras Teatrales Inéditas «Camino de Santiago». La tradición religiosa y peregrina más importante de Europa era la referencia cultural obligada y el condicionante de este Concurso, pero no ha perjudicado la gracia creativa de los dos autores que practican un humor blanco del bueno, encarnado en catorce títeres de cachiporra. Si ya resulta 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), aparecen personajes casi míticos como el taimado pirata John Silver o el inocente y valeroso muchacho Jim Hawkins. Dichos personajes 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 asimismo su peripecia en el recurso pirandelliano del teatro dentro del teatro, muy en boga actualmente.

Igualmente, son un ejemplo de intertextualidad las ensaladas de cuentos distorsionados, muchos cuentos a la vez que ya no son lo que eran, al estilo de Gian-

ni 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!* (1994) del grupo murciano 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 Ra-

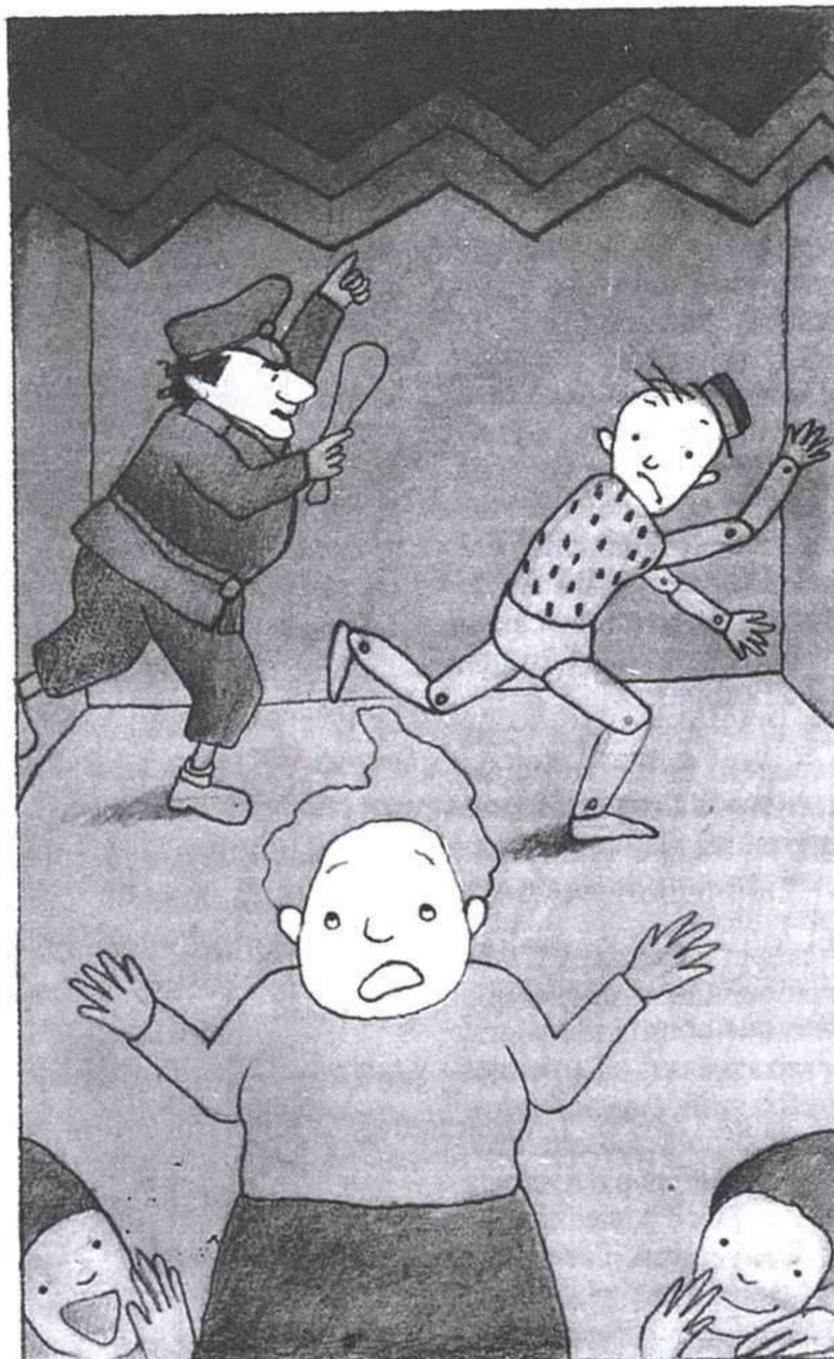
tita Presumida, el Gato con Botas, Blancanieves, Cenicienta...— se combina con mitos modernos de la literatura, el cine o la música, como Frankenstein, Drácula, Rambo, Michael Jackson... Desmitificación, inversión de papeles, distorsión total, burlas, lenguaje onomatopéyico, juegos de palabras, coloquialismos 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 cotidiana, el desa-



rollo 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. La cita del anuncio 2, «Cirugía estética», nos sirve de ilustración para observar con detenimiento la divertida procesión de personajes, 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 rífan 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 apañón, que por lo que observo sois prácticamente todos y todas».

Como último ejemplo de intertextualidad, el espectáculo *Aladino* (1997), un montaje original de Gianni Franceschini, cuya versión española dirige Carlos Herans para la cooperativa teatral zamorana Achiperre, una de las compañías profesionales más veteranas del panorama español. El atractivo relato de *Las mil y una noches, Aladino y la lámpara maravillosa*, sirve de base argumental a un montaje teatral que trasciende el cuento original para desarrollar en profundidad el tema del deseo en cuanto anhelo permanente y motor de la conducta humana. Dirigido a niños y niñas de 6 a 12 años, la puesta en escena ofrece una combinación intencionada de magia, sueños y realidad, a través del hilo conductor de un personaje muy ligado a la tradición oriental, el cuentacuentos, y de la animación-exhibición de gran cantidad de elaborados muñecos, fantoches y objetos, mediante variadas técnicas de manipulación. La interpretación del actor se une a la dramaturgia de los objetos y títeres, mudos y sonoros, a los



LAURA PÉREZ ESCRIVÁ, GUINAPO Y PELAPIÁTANOS, MIÑÓN, 1985.

efectos de luz, música y sonido, a las sorpresas visuales y acústicas, etc., para intentar expresar algo tan complejo cual es la incidencia de lo imaginario en la vida real.

Dramaturgia de lo textual y lo visual

Para cerrar nuestro recorrido, un breve apunte sobre dramaturgia. Considero importante en el momento actual del teatro profesional para públicos infantiles y jóvenes hacer una reflexión sobre cuál pueda ser el papel del texto dramático o del guión, en los espectáculos.

Se sigue padeciendo en este género una situación de graves carencias, en la

que a pesar de todo, surge aquí y allá una esperanzadora variedad de propuestas estéticas de notable calidad. Algunas 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 tea-

tro con el deseo ilusionado de que nos cuenten una buena historia dramatizada. Esa es una cuestión clave. 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, e incluso prescindir por completo del diálogo dramático.

Dicho esto, 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 olvido o menosprecio de la importancia de la dramaturgia visual, ni que haya de utilizarse un discurso de largos parlamentos, tampoco basarse de manera exclusiva en las obras dramáticas ya escritas, tan escasas y difíciles de localizar, sino que insisto 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 hacer adaptaciones y versiones procedentes de otros géneros. Se han hecho demasiados espectáculos con historias «pobremente elegidas y groseramente cortadas», como afirma Derek Shiel.⁶

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, valorando la emoción ante la palabra bien dicha, el gusto por la belleza y la precisión del lenguaje. Todo esfuerzo en ese intento será pequeño, pero a la postre los espectadores sabrán reconocerlo y agradecerlo. Así, el cuidado del texto no pasa desapercibido en el espectáculo *Por el mar de las Antillas* (1997) del grupo vallisoletano Teloncillo, con guión del director del PTV, Eduardo Zamanillo, acompañado de canciones y poemas de María Elena Walsh, Celia Viñas y Nicolás Guillén.

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 Titirite-

ros de Binéfar. Una emocionante historia que no se fundamenta en la palabra, sino en la fuerza expresiva de los movimientos, gestos, silencios, lenguaje onomatopéyico..., en el que las imágenes son esenciales. Un montaje merecedor del Gran Premio Unima (Pécs, Hungría, 1995) en el que además de una técnica depurada en la fabricación y manipulación de las marionetas (técnica de varillas metálicas con múltiples articulaciones, combinadas con hilos, y manejadas a la vista del público desde ejes superiores), 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: un buen argumento 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 ambiente⁷. Dos relatos clásicos aderezados con motivos modernos 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 guión previo interesante, que logra seducir, despertar la emoción e, incluso, hacer pensar a los espectadores.

Mi conclusión final es que el teatro contemporáneo infantil y juvenil, como el de los adultos, aúna tradición y modernidad en sus textos dramáticos y en sus espectáculos. Somos, efectivamente, herederos de una cultura que forma parte del tejido de nuestras ideas y a la cual reforzamos o combatimos. Al mismo tiempo, somos intérpretes y artífices de nuestra realidad. El teatro es uno de los espejos en el que contemplamos nuestra sociedad, en el que se proyectan los valores establecidos, pero también las aspiraciones y los deseos de cambio, y en él, creadores y espectadores nos observamos a nosotros mismos. La creación no sólo conlleva una estética, sino una ética y una filosofía. También las niñas y los jóvenes se miran en el espejo del

teatro y esperan reconocerse. Confíemos en que, cada vez en mayor medida, logren el placer de la identificación y, más allá de la misma, el descubrimiento de facetas desconocidas de sí mismos y el avance en la conciencia crítica y el compromiso con nuestro presente. ■

*Isabel Tejerina es catedrática de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Escuela Universitaria de Magisterio de la Universidad de Cantabria.

Notas

1. Los interesados encontrarán un desarrollo amplio del tema con numerosas referencias textuales en mi libro Tejerina Lobo, I., *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993.
2. Mateos, A. y Otras, *Teatro infantil*, Obras recopiladas de la revista *Bazar*, editado por la Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS, Madrid, 1960, pág. 92.
3. Se estrenó en Madrid el 5 de Marzo de 1909 en el Teatro de los Niños, fundado por Jacinto Benavente. Fue su valiosa colaboración a esta primera y efímera iniciativa de un teatro dedicado a los niños con el apoyo oficial. Su representación por la Compañía de Matilde Moreno en el Teatro de la Comedia constituyó precisamente su última velada. De sus numerosas ediciones podemos citar: Valle Inclán, R., *Farsa infantil de la cabeza del dragón. Tablado de Marionetas para educación de príncipes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961. Con el título *La cabeza del dragón* en Espasa Calpe, Col. Austral Juvenil, Madrid, 1982 y en Alborada, Col. La Locomotora, Madrid, 1987.
4. Esta obra fue la ganadora del I Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, celebrado en 1992, convocado por el Comité Iberoamericano de Creación e Investigación Teatral y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. Las obras galardonadas en este importante certamen anual en favor de la creación dramática para niños están siendo publicadas por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.
5. Para una información amplia de esta fiesta de Reyes y de la importancia del teatro de títeres en las primeras vanguardias de este siglo, consúltese Francisco Porras Soriano, *Los títeres de Falla y García Lorca*, edición del autor, Madrid, 1995. También mi colaboración «La tradition hispanique. Un théâtre pour les enfants» en *Puck 10*, 1997, número monográfico de gran interés dedicado al niño y el teatro, Éditions Institut International de la Marionnette.
6. En *Animations*. Trad. «El texto en el teatro de títeres», *Títtereando 3*, Unima Federación España, Diciembre 1995, págs. 3-4.
7. Los dos relatos protagonizados por animales antropomorfizados, *La zorra y el cuervo* y *El león y el ratón*, han hecho un largo viaje de 2.500 años: desde la Grecia de Esopo (s. VI a.C.) a la Roma de Fedro (s. I); en la Edad Media, María de Francia (s. XII), el Arcipreste de Hita en *El libro del Buen Amor* y Don Juan Manuel en *El Conde Lucanor* (s. XIV); el francés La Fontaine las reescribió en el siglo XVII y el español Fernando de Samaniego las adapta en el siglo XVIII... Así, hasta la actualidad.