

ESTUDIO

# Teatro y literatura infantil

por Isabel Tejerina\*



UISES WENSELL, LAS TRES REINAS MAGAS. MELCHORA, GASPARA Y BALTASARA, ESCUELA ESPAÑOLA, 1986.

*En este documentado estudio sobre el teatro infantil, su autora nos ofrece, por un lado, un análisis de los rasgos comunes observables —estructura, temas, personajes, lenguaje...— entre los textos dramáticos concebidos para niños y los cuentos maravillosos. Y,*

*por otro, nos presenta una selección comentada de 15 obras de teatro infantil, que abarcan la historia del género en nuestro país. Las piezas van desde La cabeza de dragón, de Valle Inclán, a Supertot, de Benet i Jornet, pasando por Pinocho y Blancaflor, de Alejandro Casona.*

*Al compañero Román López Tamés,  
in memoriam.*

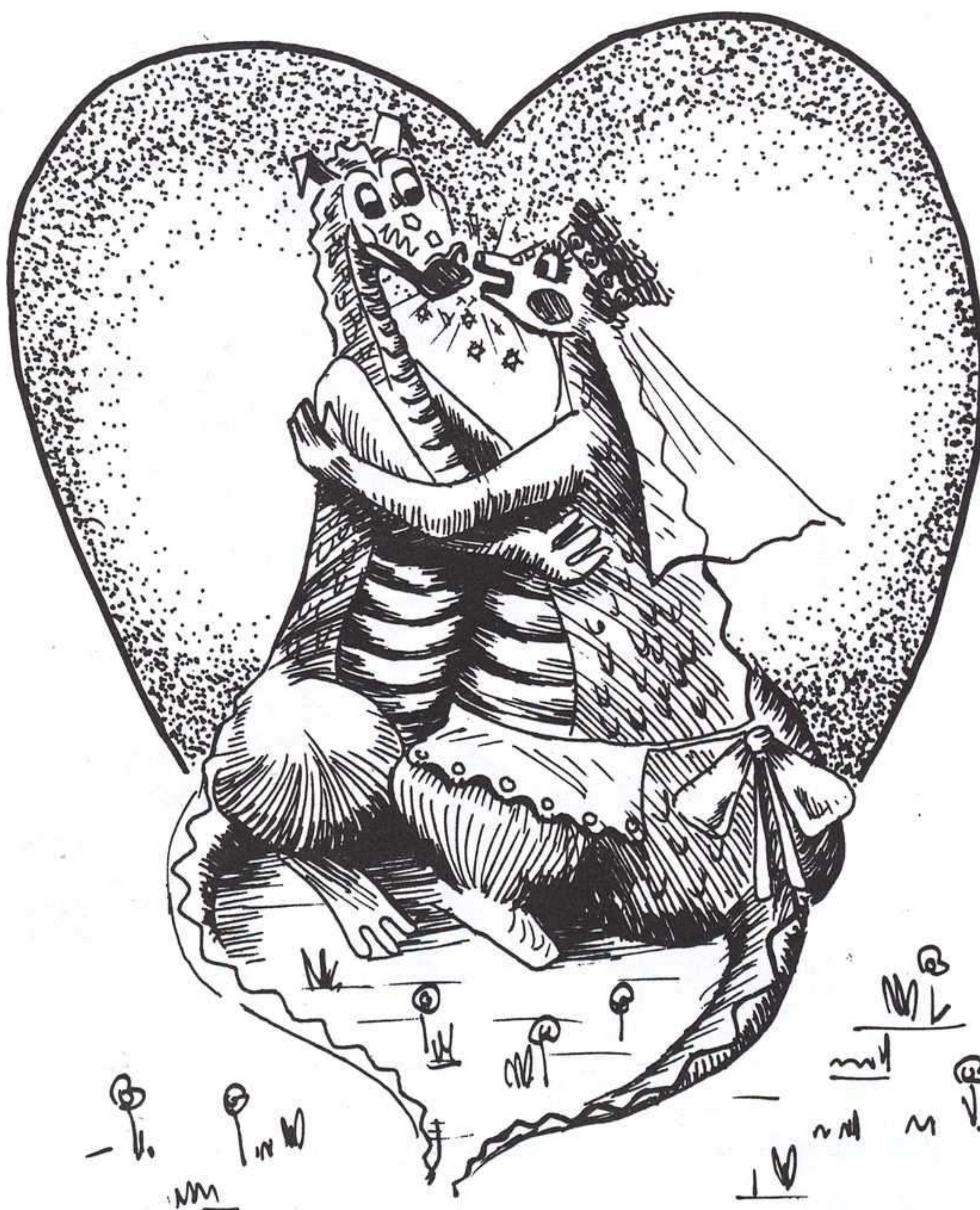
Tenía una sensibilidad excepcional y una cultura enciclopédica. Nos queda el regalo de su obra crítica y ensayística, en la que, por fortuna, también está presente la literatura infantil.

**E**n *El viaje a ninguna parte* (1986), película en la que Fernando Fernán Gómez rinde un homenaje nostálgico a los antiguos cómicos de la legua, un ajetreado actor, llegado en su madurez a la todavía más difícil supervivencia de la compraventa de libros viejos, comenta con tristeza, pero tajante: «La literatura dramática no tiene salida». Es cierto, poca salida encuentra la escritura teatral desde hace tiempo.

También en el campo de la literatura infantil y juvenil, el teatro, en cuanto texto literario, es el género menos conocido. Junto a su hermana cenicienta, la poesía, su limitadísima producción y, en muchos casos, la calidad de las obras dramáticas que se dedican a los niños, son razones que explican parcialmente el hecho, pero que en absoluto justifican la marginación que padece. Existen textos dramáticos muy dignos que merecen ser más conocidos y es importante animar a crear, para este público infantil, a los buenos dramaturgos con apoyos institucionales y, sobre todo, con lectores y actores. Asimismo, sería deseable extender la investigación y la crítica especializada, y estudiar el teatro de manera similar a los otros géneros.

En cuanto a sus lectores, reivindico la idea de que el texto dramático constituye en sí mismo una obra de arte que puede ser analizada y disfrutada como acto estético autónomo, lo cual no excluye el hecho semiológico de que la palabra es sólo uno de los variados sistemas signícos que intervienen en la obra y que, efectivamente, ha de unirse a otros muchos elementos de naturaleza no verbal (gestos, movimientos, vestuario, luces, música...) para que exista teatro en su sentido pleno, esto es, espectáculo.

*“y juntan sus bocas en un beso de amor  
que suelta chispitas en tecnicolor”*

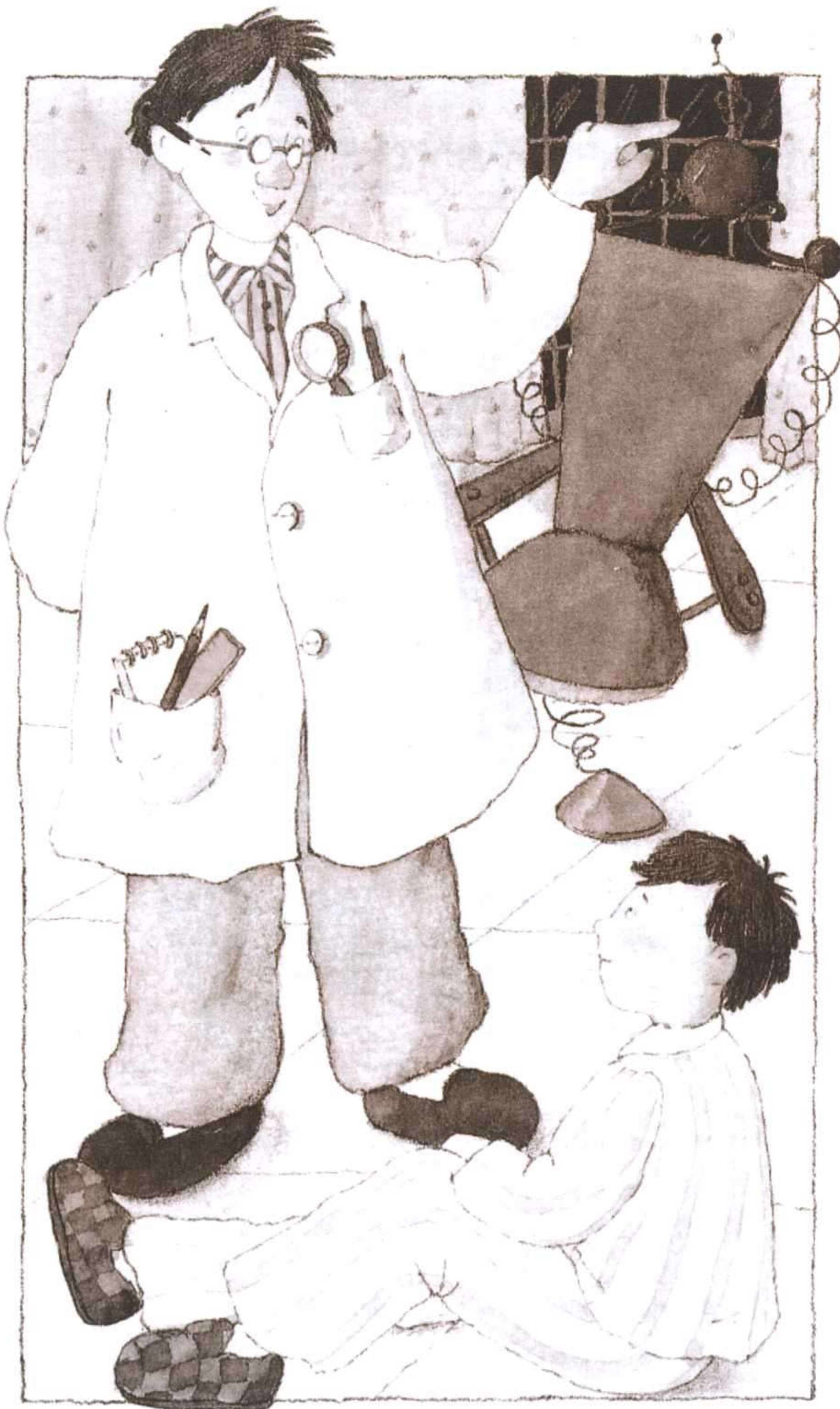


OSÉ M<sup>o</sup> FERNÁNDEZ MONTES, LA VERDADERA Y SIN IGUAL HISTORIA DE LA PRINCESA Y EL DRAGÓN, MIÑÓN, 1985.

### Análisis del texto dramático

Para el análisis del texto dramático, ya disponemos de algunos estudios históricos y críticos que permiten una aproximación fundamentada al género teatral

infantil<sup>1</sup>. Mi empeño en este campo ha sido encontrar paradigmas: estructura, temas, personajes, ideología, lenguaje..., señalar algunos rasgos comunes observables en un número representativo de obras a todo lo largo de la breve historia



M<sup>o</sup> FE GONZÁLEZ, LA SILLA VOLADORA, BRUÑO, 1993.

de este género<sup>2</sup>. Voy a referirme aquí de manera sucinta a uno de estos paradigmas, la estructura funcional, la morfología del cuento maravilloso, como estructura interna de numerosas obras dramática porque considero que posee una gran rentabilidad operativa.

La morfología del cuento popular maravilloso, definida en una estructura formada por una serie limitada y concreta de acciones, es una herramienta de análisis que podemos aplicar a textos de variado origen y naturaleza. No sólo muchos cuentos clásicos y modernos, también numerosas piezas dramáticas, tienen una disposición semejante a esta clase bien singularizada del cuento folklórico. De la mano de Vladimir Propp vemos cómo pueden ser reducidas a funciones,<sup>3</sup> siempre las mismas, la sucesión de incidentes en este tipo de cuento y en el teatro para niños. El resultado de los estudios del investigador ruso, publicado en 1928 (varias décadas anterior a la utilización europea de la metodología estructuralista: Brémond, Barthes, Greimas, etc.), fue la elaboración de su conocida morfología. Común a todos los relatos folklóricos de este tipo, está compuesta por un número máximo de treinta y una. La cifra es muy reducida si tenemos en cuenta el enorme acervo existente, por lo que la conclusión es que la extraordinaria diversidad y pintoresquismo de estos cuentos de la cultura universal es una cara de la moneda; la otra es su uniformidad, su evidente similitud. No por fuerza han de aparecer todas ellas, ni se suceden siempre en igual orden, pero la estructura básica es la misma.

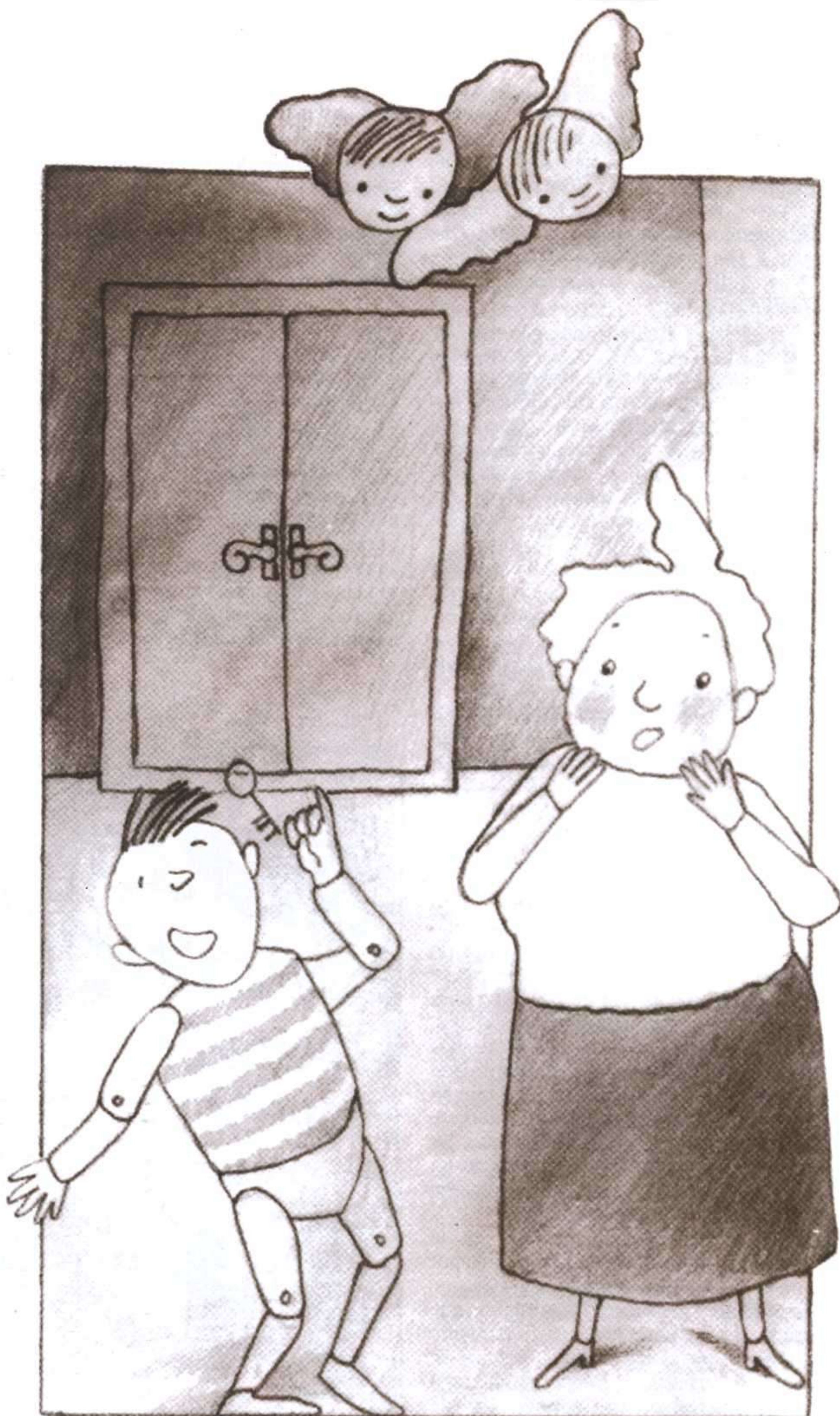
El esquema formal repetido con las acciones más significativas parte de una *fechoría o carencia* y, tras pasar por ciertas acciones intermedias —*partida, prohibición, mediación, recepción del objeto mágico, tarea difícil, combate, socorro...*— culmina en la reparación de la fechoría, la victoria y, con frecuencia, en el matrimonio o en otras similares promesas de felicidad que se vinculan tradicionalmente al triunfo del héroe.

Personajes con distintos rostros, pero las mismas conductas, situaciones que desde el comienzo caminan hacia el desenlace con similar itinerario. El protagonista sale del hogar, se encuentra

con antagonistas y con amigos, personajes ayudantes que poseen poderes extraordinarios, combate contra los agresores y contra 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 la mera traducción de la anécdota argumental, tiene un significado simbólico para el niño que, mediante la identificación, vive el camino de la propia realización, la lucha por la conquista de una personalidad equilibrada. El logro de la meta simbólica de la princesa constituye, en definitiva, el logro de la madurez y la integración en la comunidad. Efectivamente, desde el punto de vista de su significado psicológico, estos cuentos cumplen, con su lenguaje de símbolos, una finalidad iniciática. El niño, a través de la identificación con el héroe, participa de manera vicariada en las pruebas difíciles que le aseguran la victoria en la lucha de la vida.

Creo que es Bruno Bettelheim, en su ya clásico *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*<sup>4</sup> (tan exagerado, por otra parte, en su interpretación freudiana de estos antiguos relatos), el que más poderosos argumentos ofrece para demostrar su enorme importancia como fuente inestimable de placer estético y como valioso medio de apoyo moral y emocional, al brindar soluciones satisfactorias a los problemas existenciales infantiles en el lenguaje de los símbolos. De este modo, conquistar el reino y la mano de la princesa no se entiende entonces de manera literal, esto es, como un premio monárquico, sino que, como explica López Tamés en su valiosa *Introducción a la literatura infantil*<sup>5</sup> (en palabras de Lázarro Carreter: «Lo mejor que he leído sobre este importante asunto... Da gusto que ya puedan escribirse libros así en España») significará para el niño, aunque de forma no consciente, el símbolo de la conquista de una personalidad armónica e integrada en el grupo social.

Efectivamente, he podido comprobar que esta morfología funcional y el significado profundo de estos relatos es aplicable no sólo, como cabía esperar, a las adaptaciones dramáticas de cuentos tradicionales, sino que constituye el andamiaje de buen número de textos teatrales antiguos y modernos enteramente



CLARA PÉREZ ESCRIVÁ, GUIÑAPO Y PELAPLATANOS, MIÑÓN, 1984.

originales. Tenemos numerosos ejemplos de los dos tipos de textos:

—Adaptaciones dramáticas de relatos populares, leyendas folclóricas, cuentos clásicos de autor... , como *El hada boca-hacemanar* de Albert Jané y Martí Olaya, *Y San Jorge venció al dragón*, de Josep Vallverdú, o *La flor romanial*, de Guillem Cabrer.

—Obras genuinamente teatrales en las que podemos rastrear la misma estructura. Son muestra cronológica: *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Jacinto Benavente; *La cabeza del dragón*, de Valle Inclán; *Pinocho y Blancaflor* y *El hijo de Pinocho*, de Alejandro Casona; *La maquina que no quería pitar*, de Lauro Olmo y Pilar Enciso; *El gigante*, de Luis Matilla; o *Tristán, Tristana, Tristán y la colada del Señor*, de Sebastián Bautista de la Torre.

Podemos hacer una ejemplificación concreta de esta forma interna común a tantas obras infantiles en la farsa *Pinocho y Bancaflor* de Alejandro Casona.<sup>6</sup>

Se trata de una pieza en dos actos, divididos en cinco cuadros, cuyo protagonista es el famoso muñeco de madera. No hay más deuda que ésta con el cuento de Collodi, puesto que el argumento, conflicto e incidencias son enteramente nuevos. Pertenece a la etapa de exilio del dramaturgo asturiano. Se estrenó en el teatro Ateneo de Buenos Aires, el 16 de junio de 1940, pero ha permanecido inédita en España, junto a otras dos de sus piezas infantiles, *El gato con botas* y *El hijo de Pinocho*, hasta 1983.<sup>7</sup> La obra se estructura sobre 12 funciones claves, ocho de las cuales son protagonizadas por el héroe de la historia, personificado en un niño, espejo de bondades, que en poco se parece al travieso e indócil títere fabricado por el bueno de Geppetto. Su aventura no es ahora la historia de un difícil aprendizaje, sino la consagración de un modelo heroico para niños.

La primera acción cardinal es la *fechoría*, el secuestro de la Infantina por unos piratas. Señalemos de pasada que este rapto y los sucesivos atropellos que sufre la princesa reciben un tratamiento fuertemente satírico. Aquí la farsa se aleja del cuento maravilloso tradicional para regodearse en lo cómico. Pero la morfología funcional no puede ser más clásica: ésta agresión inicial será la

desencadenante del resto de los acontecimientos hasta el feliz desenlace. El rey hace pregonar el tradicional bando: «Aquel que salve a la Infantina, sea rico o pobre, sea noble o plebeyo, ése será su marido, y a él entregaré la mitad de mi reino», que motiva la segunda función clave de la trama: la *partida* del héroe. Partida heroica, ya que Pinocho es armado caballero y proclamado como héroe porque es «valiente, sabio, bueno» y, sobre todo, un personaje querido por los niños». También porque marcha con una decidida voluntad de gloria: «¡Ya sabréis de mí por mis hazañas! ¡Ahora al combate!».

La meta triunfal sólo es alcanzable tras la superación de *pruebas difíciles* y grandes peligros que, como en todo cuento maravilloso, aquí se afrontan y se vencen gracias a variados auxilios mágicos, a determinados poderes sobrenaturales que se otorgan o se ponen al

servicio del héroe infantil para así superar su desvalimiento. *La función del donante*, se encarna en la bruja Escaldufa, quien sabedora de ensalmos y conjuros cabalísticos, auxilia a Pinocho realizando la denominada función de desplazamiento al transportarle junto con su escudero Garabito hasta la tribu de los antropófagos: «Yo te llevaré en mi escoba. No tengas miedo: los negros no se comen a sus víctimas hasta la noche de la luna llena». No se excluyen tampoco los recursos normales: la bruja utiliza la sabia experiencia de vieja y su astucia para ayudar al héroe en el pri-



mer enfrentamiento con sus antagonistas, los pretendientes nobles de la princesa Blancaflor.

La función de *combate*, llave con la de la victoria, se encuentra duplicada en esta farsa. En una primera secuencia Pinocho, gracias a las triquiñuelas de Escaldufa, barre a escobazos a los nobles usurpadores. En la segunda, el héroe se hace pasar por hechicero ante la credulidad ignorante de los indígenas, emborracha al rey de la tribu y reta al verdadero mago a una pelea en la que sus armas son la fuerza de sus puños y la agilidad de sus piernas. El protagonista

utiliza al máximo la propia agudeza y una gran habilidad en la combinación y uso de sus posibilidades. Características éstas que definen al héroe infantil que ha de compensar su inferioridad física con valentía, estrategia e intrepidez. El éxito permite la *reparación de la fechoría*: la Infantina queda liberada. Se inicia el regreso a la corte, la función de vuelta.

Los nobles Fanfarrón, Faldellín y Tartamundia, una de cuyas funciones fue la de suplantar a Pinocho y pretender la recompensa, *pretensiones engañosas*, son, en la terminología de Propp, *falsos héroes*. Como tales, reciben su merecido, el castigo. Su sanción final en esta

obra, igual que ocurre en el cuento popular, está ligado al maniqueísmo radical y es correlato del final feliz. Bien y mal

perfectamente diferenciados y en pugna, victoria del primero, derrota y penalización del segundo. Es una lección sencilla del primer aprendizaje moral.

La función de descubrimiento, por la que son desenmascarados los falsos héroes, se cumple en *Pinocho y Blancaflor* con un toque moderno del teatro infantil que Casona incorpora: la participación del público. Los espectadores ayudarán al reconocimiento del héroe y a demostrar la usurpación realizada por sus antagonistas. El rey les pide ayuda para solucionar el conflicto, porque ellos «siempre dicen la verdad». Observamos que Casona incurre aquí en el falso tópico ternurista sobre una permanente sinceridad de los niños.<sup>8</sup>

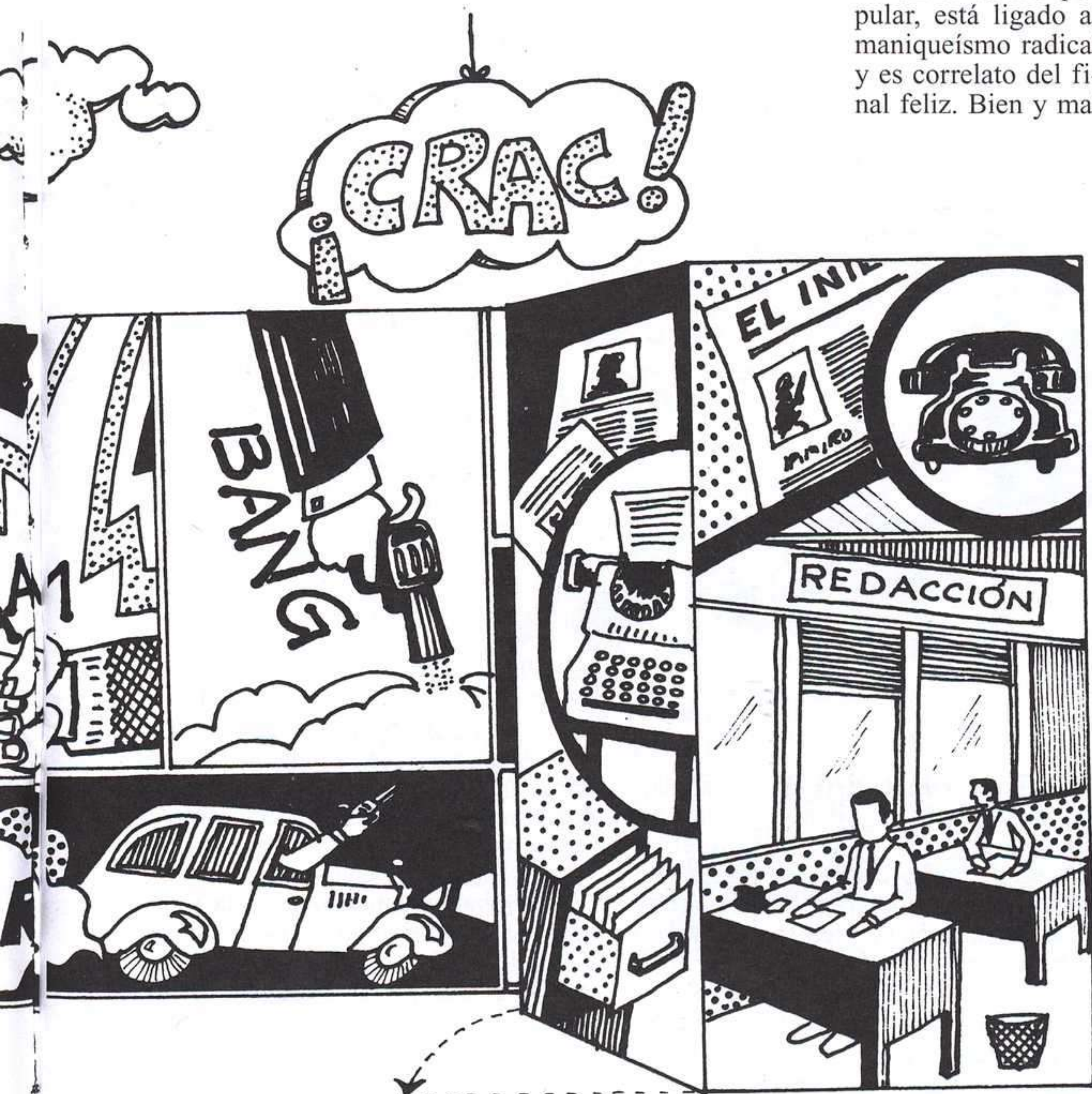
Finalmente, en la más pura tradición del cuento maravilloso, el desenlace se realiza con el *matrimonio*. Pinocho, cumplida su función heroica, se casa con Blancaflor y hereda la mitad del reino, es el símbolo de la felicidad en los cuentos de hadas.

Podemos concluir entonces del análisis señalado que la estructura funcional de *Pinocho y Blancaflor* es la siguiente: fechoría, partida del héroe, función del donante, desplazamiento, combate, victoria, reparación de la fechoría, vuelta, pretensiones engañosas, descubrimiento, castigo y matrimonio.

La obra de Alejandro Casona cumple, pues, de forma rigurosa con el paradigma del cuento popular maravilloso. Por supuesto, éste es sólo un aspecto muy parcial del análisis dramático del texto, referido concretamente a la estructura interna que adopta la historia argumental. Debería completarse con el estudio de la trama y distribución de los sucesos en actos y escenas, los personajes, el espacio y el tiempo, el lenguaje dramático... bien para imaginar la virtualidad de su representación o para preparar en la realidad su montaje escénico.<sup>9</sup>

### Lectura y disfrute del texto dramático

Sabemos que el teatro en su sentido pleno no es sólo la pieza dialogada que verbaliza un conflicto entre personajes, sino una suma de lenguajes verbales



JOSEP M. BENET | JORNET, SUPERTOT, EDEBÉ, 1975.



García Lorca.



Ramón del Valle Inclán.

y no verbales, que funden toda su significación en el acto de la representación ante el público. Hablar hoy de teatro entre niños y jóvenes no puede reducirse, afortunadamente, a la sola lectura del texto. Nos interesa cada vez más su práctica pedagógica, también como juego dramático sin finalidad espectacular, para el desarrollo de la expresión liberadora, la creatividad y la formación de personas.<sup>10</sup> Comprobamos, además, que el teatro contemporáneo ha desarrollado



UISES WENSELL, LAS TRES REINAS MAGAS: MELCHORA, GASPARA Y BAITASARA, ESCUELA ESPAÑOLA, 1986.

hasta límites impensables la capacidad expresiva de los signos no verbales. Se consiguen efectos muy llamativos en el terreno de la expresión corporal, la iluminación, la escenografía, etc. Los géneros clásicos pierden sus fronteras, se busca la transversalidad en las artes escénicas, cruces e intercambios del teatro con el cine (*Cegada de amor* del grupo catalán La Cubana, por ejemplo) la danza, etc., porque, como dice Fernández Lera, «el arte no debe tener fron-

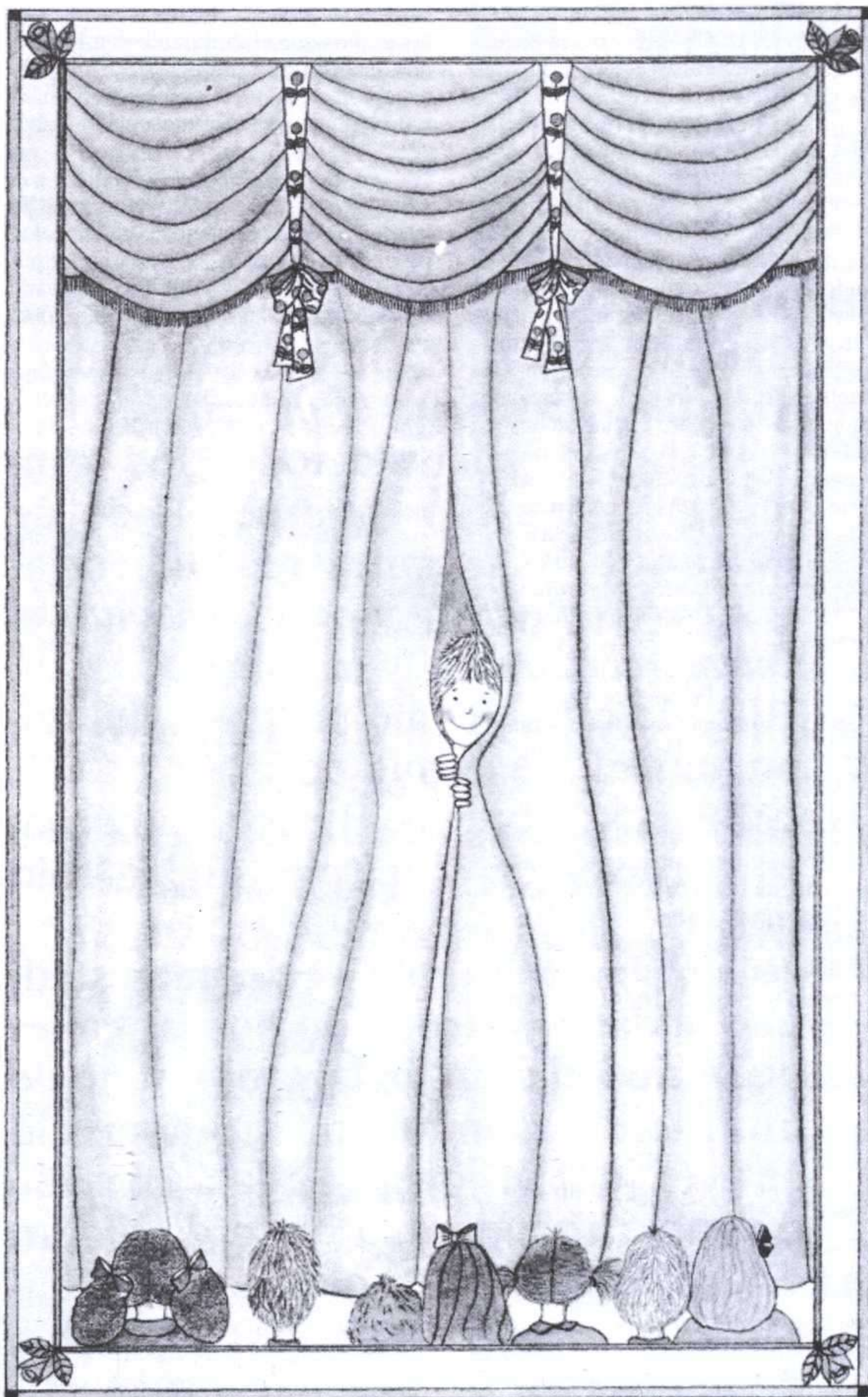
teras, ni físicas ni psicológicas».<sup>11</sup> En efecto, la palabra ha perdido el casi exclusivo protagonismo que poseía en el teatro clásico.

Sin embargo, tampoco se puede soslayar que muchos espectáculos vanguardistas de los últimos años no se sostienen de pie, a pesar de sus efectos visuales y sonoros de gran impacto y sus desorbitantes costos, por una razón simple: porque el conflicto dramático en que debieran apoyarse no tiene ninguna fuerza y

su lenguaje literario es francamente pobre. Creo que hay un espacio para el teatro de la palabra y que la expresividad escénica alcanza cotas muy altas cuando se logra la adecuada interrelación entre todos los lenguajes que en el teatro confluyen. También que el texto dramático por sí mismo puede ser disfrutado desde la lectura como todo lenguaje literario. Por tanto, frente al desprecio actual, hay que repensar el papel y la importancia de la obra y del autor dramáticos en el complejo sistema de signos teatral.

Cierto que la lectura del teatro requiere un esfuerzo mayor que el de los cuentos, por ejemplo. Un esfuerzo, sobre todo, de imaginación para recrear las escenas, ver a los personajes... fundiendo el «texto literario» y el «texto espectacular»;<sup>12</sup> por un lado, el diálogo entre los personajes y, por otro, lo que indican las acotaciones. También requiere una mayor concentración en el acto lector, porque el diálogo dramático no tolera distracciones, exige no perder comba. Por el contrario, cabría señalar algunos rasgos característicos del género como el párrafo breve, la intriga sostenida, el ágil dinamismo de las situaciones, etc., como elementos especialmente motivadores.

En mi opinión, la lectura colectiva en voz alta (el tradicional *teatro leído*), mejor que la individual, resulta entretenida y enriquecedora. Como afirman los profesores Young y Vardell,<sup>13</sup> la presentación de un texto leído de manera expresiva y dramática por dos o más lectores posee un atractivo para quienes escuchan, y a quienes leen les da un papel activo que ayuda a la interiorización e interpretación de la información. Por mi parte, y desde el punto de vista de su uso en las clases de Literatura, creo que sus méritos más interesantes son: en primer lugar, contribuye eficazmente a la mayor comprensión del texto, y es que tienen que entenderlo muy bien para poder leerlo con propiedad; en segundo término, aumenta su expresividad oral —dicción, volumen, entonación, distinción de matices, etc—; y, por último, enriquece su capacidad de comunicación global, ya que han de perder miedos y romper inhibiciones, atreverse a levantar la voz del suelo, imponerse ante un auditorio, etc. En fin, sin menoscabo de otras acti-



M<sup>o</sup> CRISTINA GARCÍA RIBÓO, CONTAR, CANTAR Y JUGAR, MIÑÓN, 1987.

vidades dramáticas, deberíamos saber aprovechar el indudable rendimiento didáctico de la lectura de obras de teatro, como argumenta Eduardo Galán.<sup>14</sup>

### Una muestra de textos para leer

La calidad estética de la palabra dramática tiene una importancia decisiva



cuando su proyección se circunscribe al acto de ser leída. En el repertorio de teatro infantil y juvenil es una realidad que no son muchas las obras que resisten esta prueba de fuego, pero, aunque de forma minoritaria, las hay y de gran calidad en toda Europa. Algunas de mis referencias: he leído en francés el excelente texto de Richard Demarcy, *Les cheveux du soleil*,<sup>15</sup> un reencuentro con el mundo de la infancia y de los sueños a través de un viaje iniciático; el grupo Teatro Paraíso de Vitoria me ha facilitado el interesante texto de Friedrich Karl Waechter, traducido del alemán por Miguel Garrido, sobre el cual se basó el espectáculo *Escuela de payasos*; nuestro mercado ofrece de cuando en cuando traducciones de piezas idóneas para este público como la filosófica *Knock o el triunfo de la medicina*, de Jules Romains<sup>16</sup> o *Jojo. Historia de un saltimbanqui*, de Michael Ende,<sup>17</sup> bellísima en su patetismo.

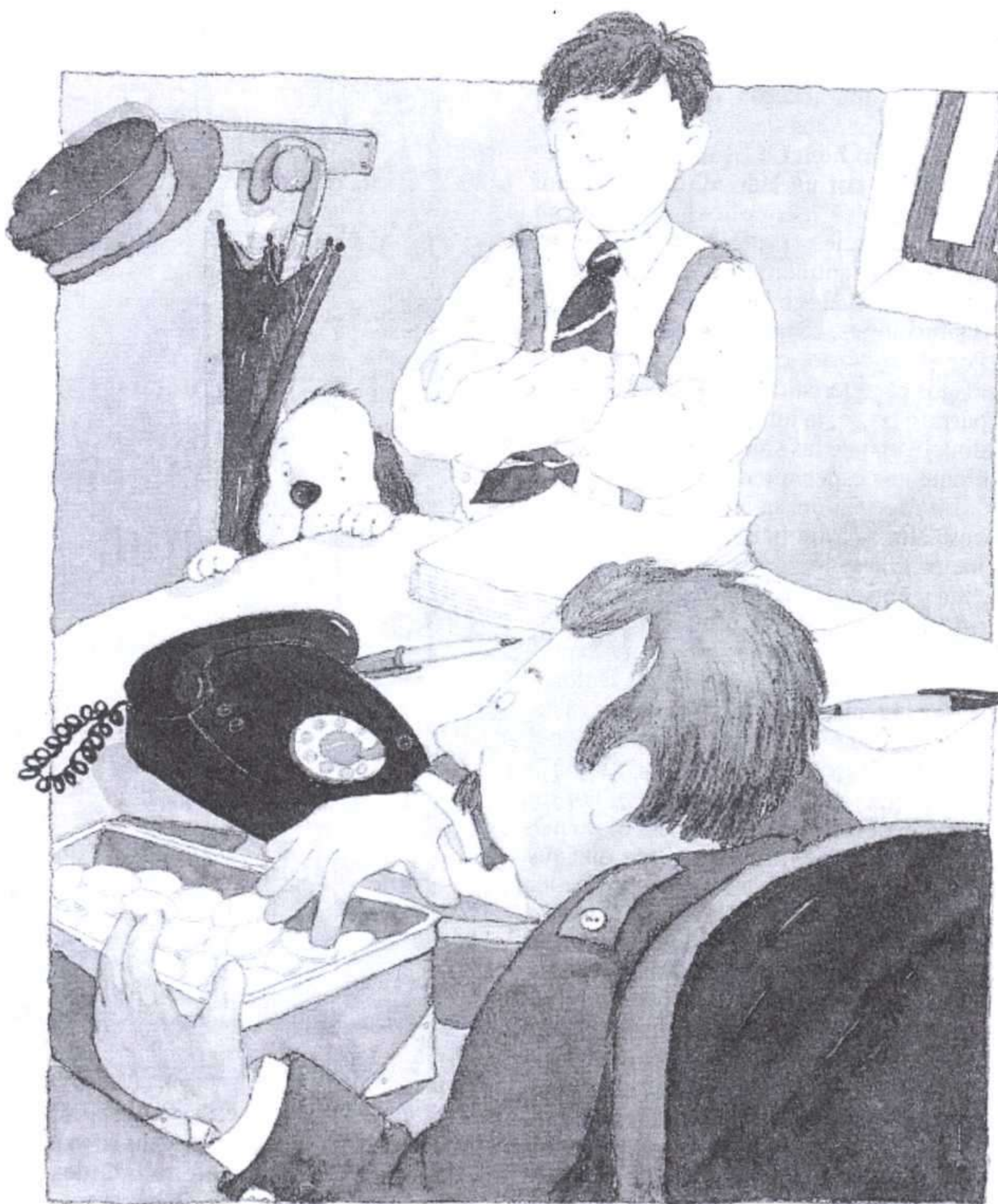
Pero, quiero centrarme en los dramaturgos españoles. Y de ellos ofrecer una breve muestra que recorra a grandes pasos la historia del género en nuestro país. Son, en concreto, 15 obras escritas para jóvenes y niños y todavía localizables, aunque la situación del teatro en el mercado editorial, librerías y bibliotecas es verdaderamente calamitosa. Las presentaré en orden cronológico:

—*La cabeza del dragón*, de Valle Inclán.<sup>18</sup> Esta farsa, ya antigua, todavía no ha envejecido. Es, por desgracia, la única aportación de Valle a la literatura infantil. Una historia bien tramada en un lenguaje abundante en recursos estilísticos, y adornada con todos los tópicos de los cuentos de hadas. La escribió para el Teatro de los Niños, creado por Benavente en 1909, y tal vez no pasa de moda porque su historia y su lenguaje nunca se limitaron a un mundo infantil reducido. Cervera cree que no es plenamente infantil.<sup>19</sup> Estoy sustancialmente de acuerdo con ello. La lectura o la recepción de los pequeños espectadores se centrará en la aventura iniciática del Príncipe Verdemar, que libera a la Infantina de las garras del dragón, pero también puedo afirmar que los niños de hoy, a poco que se les aclare, son muy capaces de apreciar el humor y la ironía sobre variados aspectos de la España de

principios de siglo, de captar muchos de los guiños que el inimitable don Ramón nos dirigía desde la óptica del esperpento: «¡Una casa no se gobierna como un reino! ¡Una casa requiere mucha cabeza!».

—*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, de García Lorca. Es la adaptación de un viejo cuento andaluz para teatro de títeres. En un tono popular, con llamadas al folklore adoptado desde antiguo por los niños, Lorca

expresa la atracción que sentía por la ingenuidad infantil y por su natural aceptación de la magia y de lo ilógico. Se estrenó en casa del poeta el día de Reyes del año 1923 con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz y música de Manuel de Falla.<sup>20</sup> El texto, inédito hasta 1982, lo publicó por primera vez la revista *Títtere* en Madrid, con el tesón y los escasos medios que han caracterizado siempre la labor de Francisco Porrás.<sup>21</sup>



M<sup>o</sup> FE GONZÁLEZ, LA SILLA VOLADORA, BRUÑO, 1993.

—*Pinocho y Blancaflor*, de Alejandro Casona. También conserva actualidad a pesar de los años y, tal como hemos señalado, constituye un verdadero cuento maravilloso. Igual que la obra citada de Valle, se aleja del relato folklórico mediante procedimientos satíricos que sirven a la modernización de situaciones y personajes, sin llegar a romper con el profundo significado simbólico de este tipo de historias. Sirva como ejemplo de chanza contra la monarquía, la siguiente:

«Rey.- ¡Tengo una idea!  
Chambelán.- ¿Vos señor? ¡Corte de Panfilandia: el rey tiene una idea!  
Rey.- Mejor dicho... dos.  
Chambelán.- (Frenético) ¡Dos ideas! ¡El rey tiene dos ideas al mismo tiempo! Desde el terremoto de hace siete años, no se había visto en el reino un fenómeno semejante».

—*Asamblea General*, de Lauro Olmo y Pilar Enciso.<sup>22</sup> En estos tiempos de escepticismo y falta de compromiso, tan distintos a los años 60 que vieron nacer esta joya del teatro infantil con mensaje político-social, me sigue pareciendo válida, en líneas generales, esta fábula por sus ataques al trabajo alienante, a la actitud de sumisión de los oprimidos y por la utilización de la religión como encubridora de un poder tiránico. Asimismo, por su rotunda defensa de los débiles y de los ideales de justicia y de solidaridad entre los hombres.

—*Las tres reinas magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*, de Gloria Fuertes.<sup>23</sup> Con gracia, imaginación e ingenio esta comedia en verso aborda el tradicional tema de la Navidad, uno de los más socorridos del teatro infantil, desde una visión completamente atípica, poco solemne y majestuosa. Cierta toque feminista en tres personajes campechanos y familiares que aprovechan el tradicional motivo religioso para lanzar un mensaje pacifista.

—*La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, de José Luis Alonso de Santos<sup>24</sup> constituye una transgresión burlona del viejo mito del dragón. Su afán desmitificador convierte al caballero en un personaje interesado y ridículo, y al monstruo en héroe y amante. Por esta ruptura con la necesaria identificación del niño con el héroe caballero, considera López Tamés,<sup>25</sup> al hilo de una sugerente interpretación del

personaje del dragón como arquetipo cultural, que no resulta apropiada para la infancia. Orientamos su lectura para los mayores de 10 años, que ya pueden disfrutar de lo lindo con la caricatura de los personajes y el lenguaje cuidado, a la vez que pretendidamente escatológico, del autor de *Bajarse al moro* y *Besos para la Bella Durmiente*, también de gran éxito entre los jóvenes.

—*Supertot*, de Benet i Jornet.<sup>26</sup> Versión española del conocido mito norteamericano de Superman, Hércules moderno, se incluye también en el campo de la ruptura de modelos convencionales, aquí desde una intención de denuncia (xenofobia, especulación, publicidad engañosa, etc.) y mensaje social que se desprende del fracaso final de Superman ante la fuerza avasalladora del poder económico capitalista.

—*Historia de una cereza*, de Miguel Pacheco. En clave burlesca se dramatiza la devastación de un país debido a los caprichos de un rey. Obra pionera en su intencionalidad ecológica, intenta mostrar cómo la explotación salvaje de la naturaleza y los desmanes contra sus leyes destruyen el entorno y ahogan la vida. Mediante la farsa y el lenguaje escatológico excrementicio, tan del gusto de los niños, expresa simbólicamente el problema de que nuestro planeta se esté convirtiendo en un basurreo.

—*La fiesta de los dragones*, de Luis Matilla.<sup>28</sup> Sin duda, el mayor interés de esta obra reside en su propuesta de un «teatro de animación», una forma eficaz de implicar en la acción dramática a los niños espectadores sin caer en manipulaciones y sin favorecer exhibicionismos; a la vez, y por ello la destaco, el texto literario desnudo tiene calidad y resulta sugestivo desde la simple lectura, como es habitual en la producción de este autor.

—*Guiñapo y Pelaplátanos*, de Consuelo Armijo.<sup>29</sup> La creadora de *Los batautos* rompe aquí el retrato angelical de niño, modelo de virtudes, que se había dibujado repetidamente en el teatro infantil tradicional, para plasmar las contradicciones entre el universo infantil del juego y el sistema de obligaciones que los adultos les imponemos. En complicidad con el niño, ridiculiza el

Un nuevo concepto de  
enciclopedia temática,  
editada en ocho volúmenes  
y elaborada por  
ANDROMEDA / OXFORD



ENCICLOPEDIA DE LA CIENCIA

DEBATE

orden rígido y la autoridad inflexible.

—*Contar, cantar y jugar*, de Juan Cervera.<sup>30</sup> Son tres graciosas historias basadas en relatos populares (Perrault y cuentística oriental) en la línea de redescubrimiento del folklore y el amor a la palabra que nos propone también en teatro este incansable investigador de la literatura infantil.

—*Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*, de Fernando Lalana.<sup>31</sup> Otra muestra de dragón desmitificado, inofensivo, bonachón, zapatillas y bata casera, en una obra divertidísima, llena de ingenio en su tratamiento moderno de motivos antiguos.

—*El cisne negro*, de Fernando Almena,<sup>32</sup> constituye un alegato contra la ambición, el poder tiránico, y por la dignidad de los pueblos. Ambientada en la China milenaria, utiliza de forma poética símbolos y estratagemas de sabor oriental para hacer una reflexión sobre el amor, la venganza y la justicia.

—*La silla voladora*, de Eduardo Galán.<sup>33</sup> Comedia llena de aciertos, entre ellos el perro que habla, trasunto del niño respondón, o la sofisticada máquina que, además de volar, transporta a través del tiempo. Entretenida, ágil, mezcla hábil de fantasía y realidad, aunque para mi gusto, el final tópico y mercantil: medalla meritosa, cárcel para los ladrones, viaje a Disneylandia..., desluce un poco el resultado.

—*Cigarras y hormigas*, de Carlos Álvarez-Nóvoa.<sup>34</sup> La obra recrea la antigua fábula para dar un mensaje completamente distinto al moralista tradicional, por cierto repetido hasta la saciedad en los textos para niños. Mediante una acertada caracterización de personajes y de ambientes (gestos militaristas, obediencia ciega, mecanización, oscuridad de las hormigas... frente a luz, color, alegría, juego de las cigarras), se denuncia la opresión y la alienación del trabajo. Y la proverbial oposición trabajo-ocio, con el consiguiente castigo a la pereza, se salva esta vez con la sorprendente revelación final de que las cigarras cuando son adultas sólo viven un verano. Ello justifica su comportamiento de disfrutar de la vida sin preocuparse por el futuro, pero también es una llamada extensiva, por ejemplo, a quienes teniendo algún verano más que las pobres cigarras,



JOSÉ M<sup>o</sup> FERNÁNDEZ MONTES, LA VERDADERA Y SINGULAR HISTORIA DE LA PRINCESA Y EL DRAGÓN, MIÑÓN, 1985.

sacrificamos nuestro tiempo en una laboriosidad poco gratificante que nos empequeñece en lugar de hacernos crecer.

A modo de conclusión: hubo un tiempo que en la escuela el teatro sólo se leía. No se trata de volver a ese pasado, ni pretendemos una absurda literaturización del teatro. La intención es simplemente que las obras teatrales no se excluyan sistemáticamente de la literatura y que podamos encontrarle un sitio a una lectura placentera de los buenos textos dramáticos. ■

\*Isabel Tejerina es catedrática de Literatura en la Escuela de Magisterio de la Universidad de Cantabria y autora de *Estudio de los textos teatrales para niños y Dramatización y teatro infantil*.

## Notas y referencias bibliográficas

1. Remitimos a los estudios críticos de Cervera, J., *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid: Editora Nacional, 1982, y de Fernández Cambria, E., *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*, Madrid: Escuela Española, 1987. Vid. También para reseñas comentadas Butiñá, J., *Guía de Teatro Infantil y Juvenil*, Madrid: OEPLI, 1992.
2. Tejerina Lobo, Y., *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993.
3. *Funciones* son las acciones de los personajes desde el punto de vista de su significado, para el desarrollo de la intriga. Cualquier tipo de acción no es definible como función; lo será si en el relato da paso a otras actuaciones importantes en la marcha de la narración. Propp, V., *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1977, pág. 31.
4. Bettelheim, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 1980.
5. López Tamés, R., *Introducción a la literatura*

infantil, Santander: Universidad de Santander, 1985. 2ª Edición, Universidad de Murcia, 1990.

6. Un estudio completo de esta pieza puede verse en Tejerina, Y., «Análisis funcional, sintaxis, y semántica de personajes en *Pinocho* y *Blancaflor* de Alejandro Casona», en *Letras de Deusto*, vol. 24, nº 62, enero-marzo 1994.

7. Recuperadas hace unos años por un sobrino del autor, Luis Miguel Rodríguez, han sido publicadas en su patria chica en edición crítica de Evaristo Arce: Casona, A., *Tres farsas infantiles. El gato con botas. Pinocho y Blancaflor. El hijo de Pinocho*, Gijón: Noega, Biblioteca de la Quintana, 1983.

8. Sin embargo, hay otros testimonios en los que incluso llega a afirmar «todo niño que no miente, no es un niño sano». Casona, A., «La obra de la fantasía» en *Boletín 24* del Centro de Divulgación de Prácticas Escolares, Montevideo, 1942, citado por Jesualdo, *La literatura infantil. Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*, Buenos Aires: Losada, 1967.

9. Un completo y acertado análisis dramático de tres destacadas obras del teatro para niños es que realiza Carlos Álvarez-Nóvoa: *Cuaderno sobre La cabeza de dragón*, de Valle Inclán, Col. La Locomotora, Madrid: Alborada, 1897. En la misma editorial y colección se encuentran: *Cuaderno sobre Asamblea General* de Lauro Olmo, 1988, y *Cuaderno sobre El viaje de Pedro el Afortunado* de Strinberg, 1988.

Del mismo autor, con los arriba citados y otros textos de referencia (Alberti, Lorca, Valle), véase el compendio de su gran experiencia pedagógico-teatral en una propuesta global: *Dramatización. Teatro en el aula*, Barcelona: Octaedro, 1995.

10. Tejerina, Y., *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Madrid: Siglo XXI, 1994.

En este ámbito y, ante tantas publicaciones dispersas que cabría citar, resultará útil la consulta de los últimos monográficos publicados sobre teatro y escuela en *CLIJ*, nº 29, junio 1991, y *Cuadernos de Pedagogía*, nº 233, febrero 1995.

11. Fernández Lera, A., «Teatros del Siglo XX: otras tradiciones, otras realidades» en *Aula de Teatro. Cuadernos de Estudios Teatrales*, nº 7, Universidad de Málaga y Universidad de Cantabria, 1995.

12. Bobes, Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987.

13. Young, Terrell A., y Vardell, Sylvia, «Weaving Readers Theatre and nonfiction into the curriculum», en *The Reading Teacher*, vol. 46, nº 5, febrero 1993, pp. 396-406.

14. Galán, Eduardo, «El teatro como lectura y el teatro lead», en *I Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, pp. 86-91.

15. La complicada traducción escénica de la amplia carga simbólica y poética de *Les cheveux du soleil* se llevó a cabo por el propio Richard Demarcy y Teresa Motta (precisamente autora de una tesis doctoral sobre los cuentos maravillosos y su adaptación escénica, 1986) para Théâtre des Jeunes Années, Centro Dramático Nacional de Lyon. Un único intérprete, el veterano Michel Dieuaide, y una recepción que me pareció sorprendentemente atenta por la dificultad que entraña y la escasa edad del público a quien se

dirigía, en el marco de la Biennale Théâtre Jeunes Publics de Lyon, 1993.

16. Romain, Jules, *Knock o el triunfo de la medicina*, Col. Altamar, Madrid: Bruño, 1989.

17. Ende, Michael, *Jojo. Historia de un saltimbanqui*, Madrid: Debate, 1986.

18. Ediciones disponibles: *Farsa infantil de la cabeza de dragón*, en *Tablao de marionetas para educación de príncipes*, Col. Austral, Madrid: Espasa Calpe, 1961. Con el título *La cabeza de dragón*, Madrid: Espasa Calpe, 1982, y Madrid: Alborada, 1987.

19. Cervera, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, ob. cit., pp. 366-367.

20. Hernández, M., «Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres» en el catálogo de la exposición Federico García Lorca. *Teatro de títeres y dibujos*, Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Fundación García Lorca, 1992, pp. 33-52.

21. Inmediatamente de conocer la pieza, el profesor de la Universidad de Nebraska, Lincoln González del Valle, escribió un breve, pero interesante estudio: «Perspectivas críticas: horizontes infinitos. *La niña que riega la albahaca* y el príncipe preguntón y las constantes dramáticas de Federico García Lorca» en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, nº7, 1982, pp.258-259. Y, dos años más tarde, editó el texto: *Anales de Literatura Española Contemporánea*, separata vol. 9. pp. 295-306.

22. Olmo, Lauro, y Enciso, Pilar, *Asamblea General*, publicada junto con *La maquinista que no quería pitar*, *El raterillo*, *El león engañado* y *El león enamorado*, bajo el título *Teatro Infantil*, Madrid: Escelicer, 1969. Ha sido reeditada en Ediciones Antonio Machado, 1987, y en Alborada, Col. La Locomotora, 1988.

23. Fuertes, Gloria, *Las tres reinas magas: Melchora, Gaspara, Baltasara*, Madrid: Escuela Española, 1980.

24. Alonso de Santos, José Luis, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, Valladolid: Miñón, 1981.

25. López Tamés, Román, *Introducción a la literatura infantil*, op. cit., pp. 262-263.

26. Benet i Jornet, J.M., *Supertot*, Barcelona: Don Bosco, 1982 (Col. Edebé Teatro).

27. Pacheco, Miguel, *Historia de una cereza*, Barcelona: Don Bosco, 1982 (Col. Edebé Teatro).

28. Matilla, Luis, *La fiesta de los dragones*, Madrid: Cincel, 1986.

29. Armijo, C., *Guiñapo y Pelaplátanos*, Valladolid: Miñón, 1984.

30. Cervera, Juan, *Contar, cantar y jugar*, Valladolid: Miñón, 1987.

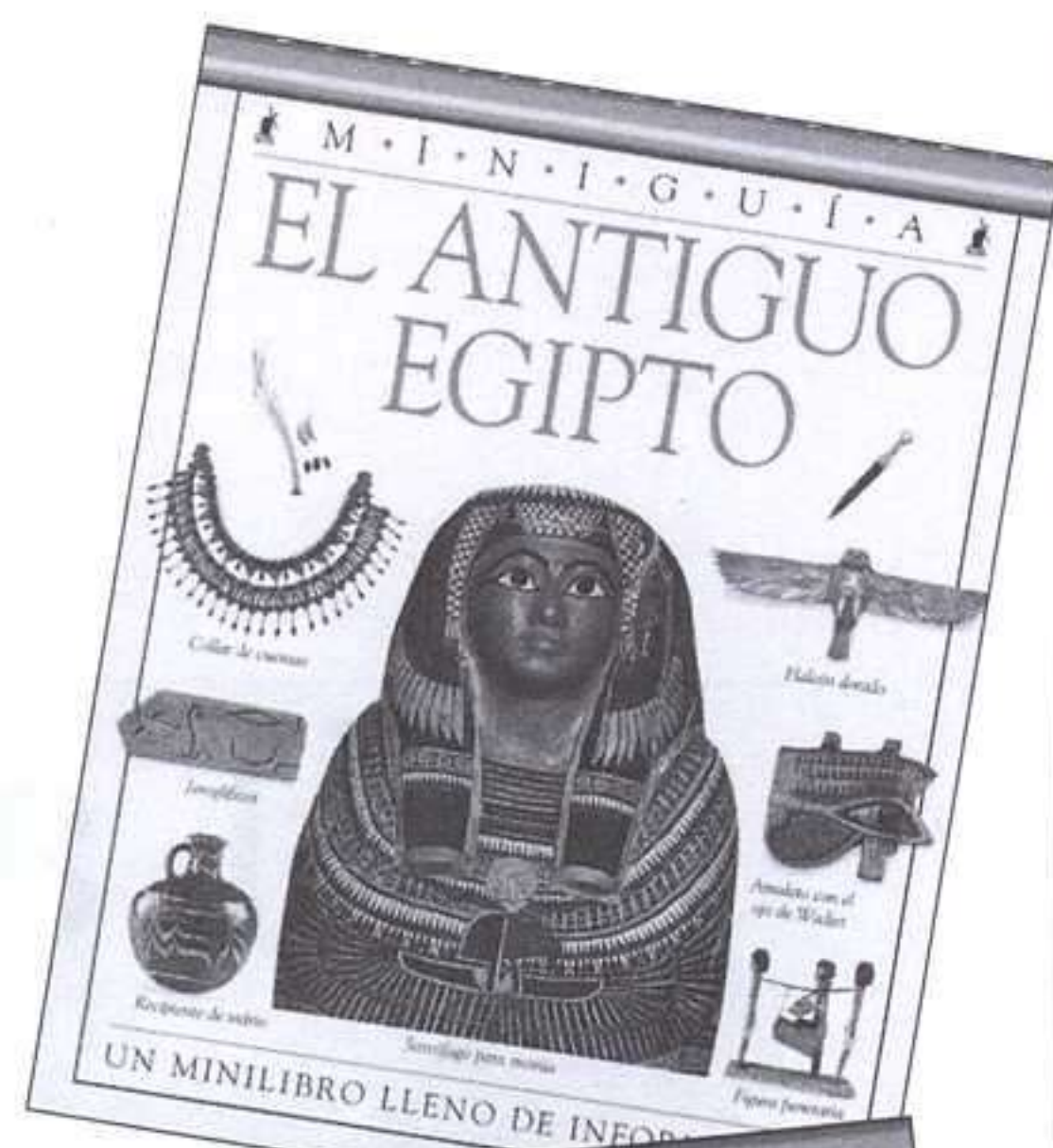
31. Lalana, Fernando, *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*, Madrid: Bruño, 1991 (Col. Altamar).

32. Almena, Fernando, *El cisne negro*, Madrid: Bruño, 1991 (Col. Altamar).

33. Galán, Eduardo, *La silla voladora*, Madrid: Bruño, 1993 (Col. Altamar).

34. Álvarez-Nóvoa, Carlos, *Cigarras y hormigas*, en *Cuaderno de dramatización*, Sevilla: Proyecto Teatro en el Aula, Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia, 1993. Esta obra obtuvo el I Premio de Teatro Breve en el IX Concurso de Literatura convocado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

## Unos minilibros llenos de información



Una nueva generación de libros ilustrados.

Nadie da tanto por tan poco dinero.

158 páginas en color.  
12 títulos publicados.

Una amplia sección de referencias contiene mapas, tablas, direcciones útiles, un glosario de términos científicos e índices.

 EDITORIAL  
MOLINO

Calabria 166 - 08015 Barcelona