

6-1998

Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud

Cristina Santolaria

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Santolaria, Cristina. (1998) "Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 13-14, pp. 459-487.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

23

DRAMATURGOS CONSAGRADOS SE ACERCAN AL TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD

Cristina SANTOLARIA
(Universidad de Alcalá)

Desde todos los ámbitos culturales y psicopedagógicos se reclama una mayor atención hacia el teatro que se realiza para los niños y los jóvenes, y buena prueba de ello son los numerosos estudios que sobre el tema, visto éste desde diversas perspectivas y núcleos de interés, se van generando.¹

Nuestro propósito en estas páginas no es otro que acercarnos a los esfuerzos que dramaturgos consagrados han realizado con el propósito de dignificar el teatro dirigido a los más jóvenes. Es verdad que ya se han producido intentos en este mismo sentido, que son varias las obras que han analizado las creaciones que diferentes dramaturgos han dedicado al teatro para la infancia y la juventud,² pero nuestro afán se va a centrar en los autores de las últimas generaciones de nuestra historia teatral, especialmente en aquellos que han desarrollado su labor a partir de 1975, momento en que la situación político-social española cambió de forma radical.

Por otra parte, no queremos aproximarnos al tema desprovistos de unos criterios de análisis, de unos parámetros que nos ayuden a valorar la labor emprendida por esos

¹ Para cerciorarnos basta revisar la amplia bibliografía que conforma "Sobre la enseñanza del teatro: notas bibliográficas", de José Romera Castillo, en *II Jornadas de Teatro Infantil y Juvenil*, Madrid, UNED y AETIJ, 1995, pp.75-96.

² J.Mª Carandell, "El teatro infantil en España", *Primer Acto* 71 (diciembre 1965- enero 1966), pp.15-23; J. Cervera Borrás, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982; C. Bravo-Villasante, "El teatro infantil", *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Escuela Española, 1985; E.Fernández Cambria, *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*, Madrid, Escuela Española, 1987; A. Mendoza Filolla, *El teatro infantil español (1875-1950). Aspectos sociales*, Barcelona, Edición del autor, 1980; P. Nieva de la Paz, "El teatro infantil", en *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y Representación)*, Madrid, CSIC, 1993, pp.249-267.

profesionales que tanto interés muestran en dignificar el teatro para la infancia y la juventud. Los instrumentos para este análisis nos han venido de la mano de Elisa Fernández Cambria,³ quien, antes de pasar a la revisión de los textos dramáticos del siglo XX, ha confrontado las opiniones de diversos investigadores del teatro infantil para extraer los rasgos que se deben conjugar en una creación orientada a públicos infantiles y juveniles. Según la estudiosa, los temas pueden oscilar entre aquellos más cercanos al mundo de la fantasía y la ilusión, y aquellos otros en que es evidente un cierto compromiso con la realidad, pero siempre evitando los mundos falsos, los tópicos nacionalistas, racistas y de clase. Por otra parte, estos temas deberán ser articulados mediante una trama sencilla, clara y lineal, y expresados mediante un lenguaje de parlamentos cortos y lo más gráficos posibles. Los personajes que darán vida a estas fábulas no deben caer en fáciles maniqueísmos: se huirá de la eterna separación entre "buenos" y "malos". Asimismo, conviene que en estas historias participen personas de diferentes razas o lugares, que cobren vida plantas u objetos, que se personifiquen animales, etc., modo éste de educar al niño y al joven en la diversidad. Además, es necesario que el protagonista, en quien se encarnan los valores positivos, resulte siempre vencedor, de manera que el pequeño espectador comprenda que también él podrá ganar sus batallas si obra de forma correcta.

Ingredientes indispensables en las obras concebidas para un público infantil y juvenil son el humor y la moraleja. El humor debe huir de esa ironía que puede ser perfectamente captada por los adultos, pero que, casi con total seguridad, se le escapará a los niños; debe alejarse, también, de ese humor simplista que se basa en caídas, golpes o defectos físicos. La moraleja, por otra parte, ha de ser, según Fernández Cambria, natural y discreta, y, sobre todo, estar implícita en el desarrollo de la acción, que se desprenda de los hechos mismos que ocurren en el escenario.

Coincidimos plenamente con la citada estudiosa cuando ésta recomienda que en las producciones se debe especificar la edad del público al que se dirige la obra, único modo de conseguir los objetivos propuestos por el creador, quien, unas veces, pensando en los más pequeños, se ha decantado por una temática más imaginativa y fantástica, mientras que, otras, esperando captar al espectador adolescente, ha incidido en la problemática contemporánea y en las inquietudes juveniles. Obviamente, pueden producirse casos en que, en un mismo texto, se conjuguen ambas tendencias, o bien, mediante un montaje colorista y plástico, una obra que requeriría cierto conocimiento del mundo, pueda interesar a los más pequeños.

De lo dicho hasta aquí, se desprende fácilmente que el teatro para la infancia y la juventud debe contemplar un doble objetivo: debe ser fuente de aprendizaje, pero también debe ser un juego y una diversión, es decir, se vuelve a la consigna

³ *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*, ob.cit., pp.11-26.

dieciochesca: el teatro debe enseñar deleitando, o, como más recientemente se ha definido, el teatro debe ser una actividad formativo-recreativa.⁴

Para acabar esta pequeña introducción a nuestro análisis, queremos adherirnos a Antonio Guirau Sena cuando pide cierta dignidad para los espectáculos dedicados a los más jóvenes, porque ellos son niños y adolescentes, personas en proceso de formación, pero no son tontos, y saben apreciar perfectamente lo que se les ofrece. Pide por lo tanto, que se atienda a una doble faceta:

La material: Al niño no se le deben ofrecer decorados ajados o trajes o elementos materiales de derribo; malos actores, papeles no aprendidos, improvisaciones, etc.

En lo espiritual: El niño rechaza cualquier situación equívoca, cualquier engaño en el argumento sin posterior significado y, por supuesto, no llega a captar, salvo excepciones, sutilezas o simbologías que no tengan un significado con su correspondiente desarrollo y desenlace, claro y definido.⁵

En resumen, Antonio Guirau, y nosotros con él, pide una mayor atención al teatro para la infancia y la juventud que al teatro para adultos si se pretende que no se pierdan sus enseñanzas o consecuencias.

Tras esta revisión de los factores y elementos que deben ser tenidos en cuenta⁶ en una obra para la infancia y la juventud, pasamos al examen, somero a veces, de las creaciones de siete dramaturgos que escribieron y estrenaron sus obras a partir de la década de los 60 (década en la que destacó la dedicación al teatro para la infancia y la juventud de autores como Sastre, Muñiz, Rodríguez Méndez, Martín Iniesta, Alfredo Mañas, etc.) aunque entre los seleccionados, como ya hemos apuntado, destacan aquellos que han desarrollado su labor con posterioridad a 1975, si bien somos conscientes de que estamos postergando nombres como Fernando Almena, Luis Matilla, Luis Araujo, Eduardo Galán y otros muchos que han dedicado parte de sus esfuerzos a este género.

En colaboración con Ángel Fernández Montesinos, **Ricardo López Aranda**, autor de reconocida trayectoria en las décadas de los 60 y 70,⁷ se inicia en el teatro para la

⁴ M^a Dolores Sunyer, "Teatro Infantil", *Primer Acto* 96 (mayo 1968), pp.11-13.

⁵ "Hacia una comprensión del Teatro Infantil", *Primer Acto* 96 (mayo 1968), pp.14-17.

⁶ Es interesante el cuestionamiento que de algunos de estos elementos realiza Fernando Martín Iniesta en "Ideología y desmitificación en el teatro infantil", *República de las Letras*, 53 (octubre 1997), pp.39-44.

⁷ Recibe, al inicio de su carrera, los siguientes premios, Nacional de Teatro Universitario, en 1958, por *Nunca amanecerá*; Calderón de la Barca, por *Cerca de las estrellas* (1960); y

infancia y la juventud⁸ con *El cocherito Leré*, estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid el 20 de noviembre de 1966 bajo la dirección de Fernández Montesinos.⁹ Este espectáculo, interpretado por "Los Títeres", grupo de las Juventudes de la Sección Femenina,¹⁰ recibió una excelente acogida por parte de la crítica, que siempre resaltó que no se habían ahorrado esfuerzos y medios para conseguir tan espléndido espectáculo.¹¹

El cocherito Leré es una obra conformada por componentes dispares de nuestra tradición cultural y literaria, y con ella se pretende acercar el mundo de la fantasía y la ilusión a los niños, a la vez que resucitar en sus padres antiguas reminiscencias de su propia infancia. Este objetivo quedó plasmado explícitamente en una nota del Programa de mano firmada por López Aranda:

Este espectáculo es un intento de resucitar los mundos fantásticos de antaño: los nuestros, los de nuestros padres, los de nuestros abuelos. [...] Que nuestros hijos comparen y elijan. [...] En cuanto a nosotros, recobramos siquiera por dos horas los niños que fuimos: quizá su recuerdo nos ayude a ser mejores.

accesit al Lope de Vega, en 1964, por *Noches de San Juan*. Estos principios tuvieron continuidad en la casi veintena de adaptaciones, entre las que destacaron *Fortunata y Jacinta* (1969) y *El Buscón* (1972). Su carrera se cerró con el aclamado estreno de *Isabel, reina de corazones* (1983).

⁸ Otras obras de este carácter fueron las adaptaciones de *El pájaro azul*, de Maeterlink (Teatro María Guerrero, 26-XI-1967), *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes (Teatro María Guerrero, 17-XI-1973), y la obra original *El pájaro del arco iris*, estrenada por la compañía de Julio Sanz y Asunción Villamil, en Andújar, el 17-VII-1975.

⁹ Formaron parte del reparto, según figura en el Programa de mano, Carmen Martínez Sierra, Mimí Muñoz, Margarita Calahorra, Emilio Laguna, Nicolás Dueñas, Conchita Goyanes, Manuel Toscano, Pilar Puchol, M^a Paz Ballesteros, Conchita de Leza, Venancio Muro, Manuel Galiana, Emiliano Redondo, Charo Soriano, Pedro Valentín, Pablo Isasi, César Martínez y Ramón Pons, quienes dieron vida a 34 personajes. Formaban parte del equipo técnico Carmelo A. Bernalola, creador de la música; Víctor M^a Cortezo y Saíenz de la Peña, de los decorados; y Ramón Pons (Ayudante de Dirección).

¹⁰ Cfr. Luis Felipe Higuera, "Los Títeres. Teatro Nacional de Juventudes. 1960-1975", *Historia de los Teatros Nacionales 1960-1985*, edición de Andrés Peláez, Madrid, INAEM y CDT, 1995, pp. 115-125.

¹¹ Cfr. Arcadio Baquero, "El cocherito Leré, por Los Títeres", *El Alcázar*, 21-XI-1966, p. 19; Alfredo Marquerié, "Estreno de *El cocherito Leré* por el Teatro Nacional de Juventudes", *Pueblo*, 21-XI-1966, p. 14; Nicolás González Ruiz, "El cocherito Leré, en el María Guerrero", *Ya*, 22-XI-1966, p. 34.

No es esta finalidad exclusiva de este espectáculo, sino que otros dramaturgos, como veremos al hablar de la creación de Jesús Campos, se han esforzado en el mismo empeño, porque es una verdad irrefutable que si un teatro para la infancia y la juventud es digno para estos destinatarios, también lo es para los adultos.

El cocherito Leré se estructura como un cuento en el que, cada vez que se pasa una de sus hojas, se materializa una breve escena o un cuadro.¹² De esta forma se presentarán ante nuestros ojos corros de niños interpretando "Quisiera ser tan alta como la luna", "Cua-cua, cantaba la rana", "Al pasar la barca", "El patio de mi casa", "Tengo una muñeca vestida de azul", ... canciones que, en la primera parte, servirán de transición a las dramatizaciones de "La historia del Sr.D. Gato", "Mambrú se fue a la guerra", "El cocherito Leré" y "¿Dónde están las llaves?". Este puzle no es algo inconexo y deshilvanado, sino que la música y la plasticidad colorista plasmada a través del vestuario de los actores y la escenografía, se convierten en elementos unificadores,¹³ a la vez que contribuyen a que este espectáculo de color y música sea más accesible a un público muy joven. La segunda parte, debido al mayor peso del componente verbal, está más encaminada a interesar a un auditorio de edad más elevada. Siguiendo con el mismo recurso del cuento, se nos ofrece la escenificación del "Romance del Conde Olinos", de una muy libre adaptación del "Retablo de las maravillas" cervantino y de algunos fragmentos del tratado primero del *Lazarillo de Tormes*, estos últimos articulados mediante las palabras de un buhonero que se sirve de un cartel de ciego para visualizar su narración. Estos más extensos cuadros se entrelazan mediante los graciosos *sketchs* de un pianista que incluye varios *gags* circenses, y mediante la interpretación, en catalán, de la canción "Els tres tambors".

En el texto que de *El cocherito Leré* ha llegado hasta nosotros,¹⁴ que no fue exactamente el que se estrenó como se deduce de la confrontación con los comentarios de la crítica, se advierte la colaboración del director en que las acotaciones son abiertas, es decir, no especifican con excesiva precisión el número de personajes que está en escena, ni su edad; no se detallan las acciones de los actores en los *sketchs* del pianista, etc. Y si no se precisan estos detalles es porque los autores (dramaturgo y director) no los creen necesarios porque ya están configurados en su mente, no es necesario hacer explícitos aquellos movimientos escénicos o aquellos elementos del espacio que un director está acostumbrado a manejar. Por el contrario, sí se deja

¹² Vid. Luis Felipe Higuera, "Los Títeres. Teatro Nacional de Juventudes. 1960-1975", ob.cit., p.122.

¹³ Los testimonios gráficos presentes en revistas y publicaciones diarias, así como las críticas citadas, nos permiten realizar la presente afirmación.

¹⁴ Agradecemos a Germaine Jagu, viuda de Ricardo López Aranda, que nos haya facilitado un ejemplar mecanografiado de esta obra.

constancia en las didascalias de aquellos recursos técnicos a los que, generalmente, no alude un dramaturgo que circunscribe su oficio a la escritura. Buen ejemplo de lo dicho son las siguientes líneas

Oscuro, se descorre el telón sobre la cámara negra. Un pelotón de tambores avanza. Efecto de luz negra. Sobre el fondo oscuro sólo se verán flotar en el aire los tambores con los palos que misteriosamente avanzan hacia el espectador.

Se van perdiendo y se hace la luz. En escena una ventana suspendida en el aire. Actrices y actores con máscaras hacen los papeles de los Tres Tambores del Rey, de la Reina, etc. Todo tiene un delicioso aire de aleluya, como estas tiras de papel dibujado en las que se cuenta un cantar de gesta. (p.45)

Aunque hemos iniciado nuestro análisis aludiendo al mundo de la ilusión y la fantasía recreado en *El cocherito Leré*, es preciso nos refiramos al carácter crítico que se aprecia en el cuadro en que se adapta muy libremente el motivo del *Retablo de las maravillas*. El protagonista, llamado Juan Sinmiedo a la Verdad, no duda en sacar al Rey del engaño en que lo ha sumido un Primer Ministro que basa su poder en la mentira y la adulación. El monarca, con la ayuda del protagonista, sale de su error y manda castigar al alto dignatario

Por ladrón, por mentiroso, por adulator y sobre todo por haberme obligado a hacer el ridículo durante años y años; mírame en camisa y con las piernas al aire: esto es un símbolo de lo que has estado haciendo conmigo y con mi reino; diciéndonos que estábamos envueltos en ricos trajes cuando en realidad estábamos en cueros y unos, por miedo de los otros, hemos ido aceptando lo inaceptable; hace tiempo que venía sospechando; claro: a mí nadie se atrevía a decirme nada; pero se acabó, a la cárcel con él. (p.59)

Aunque los autores no aluden a una situación, espacio o tiempo concretos, sí atacan a aquellos poderosos que mantienen al pueblo en la ignorancia más absoluta, embaucándolos con sus falsedades y manteniéndolos en una eterna minoría de edad.

Las críticas sobre *El cocherito Leré* y sobre el papel de Los Títeres, son bien explícitas sobre el grado de satisfacción y el éxito que alcanzó este montaje, a los que no fueron ajenos los medios humanos y técnicos con que contó Ángel Fernández Montesinos para su puesta en pie: un reparto numeroso y experimentado, música compuesta por Bernaola que interpretó en vivo una orquesta, vestuario realizado bajo la dirección de Víctor Cortezo, un escenario tan favorable como el del Teatro María Guerrero, etc., es decir, *El cocherito Leré*, como los restantes montajes de Los Títeres, fue un espectáculo muy digno gracias, no sólo a un texto de calidad, sino también a la colaboración de un equipo humano y técnico muy profesional.

No hay duda de que los medios benefician al espectáculo cuando éste se sustenta, como es el presente caso, en un texto apropiado, y su carencia, como sucedió, en general, con las obras que vamos a examinar, acarreó indiferencia o, incluso, la infravaloración por parte del público y de la crítica, lo que nos lleva nuevamente, a propugnar una mayor atención hacia ese teatro dirigido a esos públicos infantiles y juveniles que tanto gozan en su contemplación, y a los que éste ayuda en su formación.

Basada en la fábula de La Fontaine *Los animales apestados*, **Lauro Olmo**¹⁵ y **Pilar Enciso** escriben en 1961 *Asamblea general*, obra que, junto a *El león engañado*, *La maquineta que no quería pitar*, *El león enamorado* y *El raterillo*, fueron concebidas para ser estrenadas por el Teatro Popular Infantil, colectivo creado y dirigido por Pilar Enciso desde 1958, de cuyo repertorio formaron parte estas cinco creaciones.¹⁶ Según datos proporcionados por Lauro Olmo, su estreno se produjo en el Teatro Principal de Castellón el 20 de diciembre de 1968¹⁷ por la compañía Sambori.

La primera edición de *Asamblea general* data de 1965, cuando *Primer Acto* (nº71, pp.39-48) la publicó junto con *El Raterillo*. El montaje que José Carlos Plaza¹⁸ realizó con el Teatro Experimental Independiente (TEI) de este texto recibió el Premio Manuel Espinosa y Cortina de la Real Academia Española como mejor espectáculo estrenado en el quinquenio 1977-1983.¹⁹

Debido a su carácter narrativo y a su similitud con el cuento, *Asamblea general* se caracteriza por la indeterminación espacio-temporal. Se nos informa de que toda la

¹⁵ Aludir a la trayectoria de Lauro Olmo quizá resulte supérfluo, pero conviene recordar sus grandes estrenos: *La camisa* (Teatro Goya de Madrid, 8-III-1962), *La pechuga de la sardina* (Teatro Goya, 8-IV-1963), *La condecoración* (Burdeos, 11-XII-1965), *El cuerpo* (Teatro Goya, 4-V-1966), *English Spoken* (Teatro Cómico, 6-IX-1968), *Historia de un pechicidio* (Teatro de la Comedia, 23-IV-1974), *Pablo Iglesias* (Teatro Maravillas, 25-II-1984) y *La jerga nacional* (CCVM, 19-IV-1986).

¹⁶ Dato procedente de la página introductoria a la publicación que recoge esas cinco obras en el tomo editado en Madrid, Escelicer, Colección Teatro, 630, 1974 (1ª edición de 1969), y al que remitirán nuestras citas.

¹⁷ La fecha de composición y este estreno vienen recogidos en Ángel Berenguer, "Cronobiografía" en Lauro Olmo, *La camisa y El cuarto poder*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 208, 1992, pp.12-21.

¹⁸ Véase F.Cabal y J.L.Alonso de Santos, *Teatro Español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985, p.262.

¹⁹ Para más información sobre el devenir de *Asamblea general*, otros estrenos y ediciones, véase Ángel Berenguer, ob.cit., y Berta Muñoz Cáliz, "El teatro de Lauro Olmo visto por sus censores", *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 8, diciembre 1995, pp.119-138.

acción transcurre en la plazuela mayor de un pueblo en época de carnaval, sin especificarnos el país ni la época, datos que tampoco se desprenden del desarrollo del conflicto. *Asamblea general*, o más bien la fábula de La Fontaine, se inscribe en la línea de las narraciones medievales protagonizadas por animales, tal es el caso de *El libro de las bestias*, de Ramón Llull, o las numerosas colecciones de cuentos que circularon por toda Europa en ese periodo, pero cuyos precedentes habría que rastrearlos en las fábulas del mundo clásico y en las narraciones de origen oriental llegadas a occidente a través de la cultura árabe.

La adaptación dramática que Lauro Olmo y Pilar Enciso realizaron de la fábula francesa se estructura en dos escenas, la primera de ellas, muy breve, sirve para exponer la situación y presentar a los principales personajes de la historia, mientras que la segunda, algo más extensa, recoge el desarrollo del conflicto e, incluso, un aparente desenlace. Sin embargo, con la presencia de un "Epílogo", que sirve para unificar *El raterillo* y *Asamblea general*, puesto que fueron concebidos para formar un sólo montaje, Lauro Olmo y Pilar Enciso consiguen proporcionar al espectáculo un final más acorde con el tipo de público al que van dirigidas estas obras y recalcar de una manera explícita ese mensaje que pretenden transmitir al auditorio infantil.²⁰

Asamblea general presenta una fábula protagonizada por animales en la que se muestra que son siempre las clases más desfavorecidas económica y socialmente las que padecen los abusos de los pudientes, pero lo peor es que éstos se sirven de la hipocresía y el engaño para presentar al pueblo (representado por el Burro y la Gata) como culpable de sus propios delitos. En una pequeña ciudad de no se sabe dónde se declara la peste y, para conseguir el perdón y la misericordia divinas, el rey Leónidas I, encarnado lógicamente por el león, propone sacrificar a aquel animal que haya cometido más delitos. Se reúnen en asamblea general el rey, su familia (tigre, cocodrilo, araña y el oso hormiguero), el pueblo y el lobo y la zorra. Estos últimos, sirviéndose de la adulación y la hipocresía, se encargarán de exculpar los homicidios contra el reino animal (y también humano) de los grandes señores, mientras que decretarán la muerte del Burro por haberse atrevido, impulsado por el hambre y la miseria que lo cercaban, a lamer un campo de sabrosas hierbas. Pese a que el rey ha asegurado que se hará justicia y que rodará la cabeza del culpable, sea éste quien sea, la única víctima es el Burro, quien acepta su muerte sumisa y resignadamente. Este final, que no sería muy apropiado para un público infantil, se rehace en el "Epílogo" con la presencia de Carboncito de Cok, personaje de *El raterillo*, quien resucita al

²⁰ Según E.Fernández Cambria (*Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*, ob.cit., p.170), "Lauro Olmo propone la separación del público por edades, pero explica que la mentalidad del público debe servir sólo de eje para la creación de la obra, pues debe también contener personajes e ideas para niños de otras edades y para los padres que acompañan a los niños al teatro". Esta afirmación tiene su referente en el artículo de Lauro Olmo, "... Y: ¡Pum!", *Primer Acto* 71 (diciembre 1965- enero 1966), p.31.

Burro mediante una caja de música de poderes mágicos y permite que éste haga explícito ese duro mensaje que, posiblemente, se les ha escapado a los más jóvenes:

BURRO.- No, no he muerto, amiguitos. ¿Y sabéis por qué? Porque sigo vivo en todos vosotros. ¿O qué creáis? ¿Que los tiranos como el León; los hipócritas y aduladores como el Lobo y la Zorra; los injustos y los que son crueles, iban a poder con la cajita de música? A todos esos que son como los ogros de los cuentos de la abuelita, es fácil vencerlos. ¿Y sabéis cómo? ¡Quitándoles las máscaras! Preguntarles, preguntarles a vuestros papás qué es lo que quiero decir. ¡Ellos lo saben! Y una vez que lo sepáis vosotros, uniros todos y todos juntos acudid a la Asamblea general, y poniéndoo al lado de Carboncito de Cok, de la Gatita y del Burro, [...], ya veréis como entre todos lograremos meter en el gran cubo de la basura a todos los monstruos. (p.116)

Este es un mensaje acorde al público infantil al que va dirigido el espectáculo, y no ese final, procedente de la fábula de La Fontaine, que acaba con la muerte del Burro, aunque comprendemos que la finalidad crítica perseguida por los autores se alcanzaba mejor con ese desenlace trágico que en modo alguno respondía a las demandas de este género.

En cambio, sí responden completamente a las expectativas de los niños otros componentes de *Asamblea general*, a saber, su ya mencionado mensaje explícito, su reducida extensión, apropiada a la impaciencia de un auditorio inquieto y espontáneo, y los recursos cómicos, no excesivos en este texto, aunque sí presentes en el juego de palabras entre lobo y bobo (p.98), en la denominación del Cocodrilo ("Coco por parte de padre y Drilo por la parte de madre", p. 109), en los golpes al Burro, en esos detalles escatológicos tan del gusto de los niños, etc. A éstos habría que sumar el carácter maniqueo de los personajes, caracterizados muy nítidamente como buenos, los que representan al pueblo, y malos, integrados por las clases pudientes del reino animal. El Burro y la Gata son solidarios, bondadosos, ingenuos e inocentes hasta el punto de creer que se hará verdadera justicia. En el polo opuesto se encuentran los asesinos de sus propios congéneres, los que interpretan los mandatos divinos a su conveniencia, los falsos e hipócritas que simulan lo que no son y que, para ello, se sirven de máscaras carnalescas que ocultan sus verdaderas intenciones y comportamientos, los que consideran al pueblo menor de edad y se proponen mantenerlo ajeno a la realidad, y, por fin, los que claman justicia, pero no dudan en hacerla recaer injustamente sobre los inocentes. Esta galería de retratos con los que Pilar Enciso y Lauro Olmo plasmaban la España del momento en que se concibió la obra, entraña una carga sumamente crítica,²¹ acorde con todo el teatro realizado por el

²¹ Aspecto éste subrayado por Julia Butiñá Jiménez en su *Guía del Teatro infantil y juvenil español*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992, p.44.

dramaturgo gallego, que ignoro si fue captada por el público infantil, aunque los problemas con la censura que sufrió este texto y sus posteriores versiones demuestran que sí fue apreciada por los censores.²²

Un último rasgo es preciso revisar en relación con *Asamblea general*, debido, sobre todo, a su relación con el resto de la producción de Lauro Olmo: la utilización de un lenguaje popular, castizo incluso, que se manifiesta en la presencia de participios en los que se ha elidido la -d- intervocálica (estirao, tocao, dao, etc.) y de vocablos propios de registros bajos, tales como "palmar", "zampar" o "parla", por sólo citar algún caso. Este rasgo lingüístico se agudiza en el caso del León, del que ya en la acotación se precisa "*Es un personaje castizo, con cierto desgarro populachero*" (p.104), rasgo éste que lo identifica, quizá, con Carlos IV, en cuyo reinado, pésimamente valorado por la historiografía posterior, la nobleza, según se ha dicho comúnmente y recogió Goya en sus pinturas, se aplebeyó e imitó los modos, costumbres y aficiones del pueblo. De este modo tan sutil, Lauro Olmo y Pilar Enciso estarían trasladando el conflicto de *Asamblea general* a nuestro país, aunque a siglos anteriores, manera ésta muy común de escamotear la acción de los censores durante todo el franquismo.

El cisne,²³ brevísima obra (ocho folios mecanografiados a doble espacio) de **Fermín Cabal**²⁴ estrenada en 1978, es una farsa de "guiñol para muñecos de guante", encargada por el grupo de marionetistas La Libélula en la época en que el dramaturgo trabajaba en Tábaro.²⁵

La obra es un canto a la amistad y a la libertad por encima de cualquier barrera y diferencia, a la vez que una crítica hacia los que detentan el poder. D.Pantalón, director de un parque que no aspira más que a congraciarse con sus superiores, contrata a Vicnte como guardia a pesar de las reticencias de éste a desempeñar un

²² Véase Berta Muñoz Cáliz, "El teatro de Lauro Olmo visto por los censores", ob.cit., pp.135-136.

²³ Hemos realizado este análisis gracias al manuscrito proporcionado por el autor.

²⁴ Fermín Cabal, aunque lleva más de veinticinco años en la profesión, ha estrenado sus obras de forma bastante espaciada: *Tú estás loco, Briones* (Sala Berceo de Logroño, 19-V-1978), *Fuiste a ver a la abuela???* (Sala Cadarso de Madrid, 19-IV-1979), *Vade Retro!* (Teatro María Guerrero, 23-X-1982), *¡Esta noche, gran velada!* (Teatro Martín, 23-XI-1983), *Caballito del diablo* (Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, 11-V-1985), *Ello dispara* (Carpa del Teatro Español, 19-IV-1990), *Travesía* (Teatro Príncipe Gran Vía, 29-IX-1993) y *Castillos en el aire* (Teatro La Abadía, 22-IV-1995).

²⁵ Más información sobre este periodo en Cristina Santolaria, *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996, pp.17-35.

trabajo de represión. Vicente traba amistad con el Gitano, y junto con un recién nacido cisne, emprenden una vida feliz que D.Pantalón pretende atajar desde una estrechez de miras que le impide comprender el sentido de la libertad y la amistad.

El texto se compone de un acto en que pueden distinguirse hasta diecinueve escenas, si reconocemos como tal, la entrada o salida de un personaje del escenario. El ritmo conseguido es, por lo tanto, trepidante, pero adecuado para mantener la atención de los niños, destinatarios últimos de esta obra.

D.Pantalón, al comienzo, nos da la pista sobre el lugar donde se representará: un centro escolar: "Buenos días, señoras niñas, buenos días, señores niños, señoras profesoras, señores profesores, ..." (p.1). Aunque esta obra está dirigida a un público infantil, Fermín Cabal no puede olvidar sus años de militancia en el teatro independiente y los objetivos de este movimiento, y así, de boca de D.Pantalón, personaje representativo del conservadurismo y del reaccionarismo de la época franquista, saldrán las siguientes palabras: "... y ya veis cómo anda el mundo ... no es como antes, ¡antes vivíamos mejor!, pero ahora ... y es que la gente es muy desagradecida y es preciso tener mucho cuidado ..." (p.1). También es significativo el hecho de que, en una obra infantil, Vicente no quiera aceptar el trabajo de guarda porque "... como soy guardia nadie quiere estar conmigo. Cuando me ven llegar, todos se marchan" (p.2). Figura interesante, por contraponerse a la ideología de D.Pantalón, es el Gitano, prototipo de la libertad y del vivir sin pensar en el futuro. D.Pantalón ve en el Gitano la encarnación del "ladrón-roba-gallinas", por lo que, cuando descubre a éste con el cisne, no concibe más que lo está robando. El cisne no desempeña más papel que el de ser el elemento aglutinador y desencadenante del conflicto. Gracias a él y a su amistad con el gitano, Vicente se atreve a romper con el poder detentado por D.Pantalón.

Recurso típico de los cuentos, y que también se produce en *El cisne*, es la falta de localización temporal y espacial precisa, con lo que la situación presentada alcanza un valor general. Esta obra es prototipo, aún tratándose de una farsa para niños, de lo que eran las producciones del teatro independiente y su carácter crítico. Además del ya mencionado mensaje concienciador, no totalmente adecuado a una obra infantil, advertimos también el maniqueísmo de los personajes, rasgo también frecuente en las obras de guiñol, y la interpolación de una canción en la parte dialogada, canción que tiene por objeto dejar bien patente el mensaje de la obra: la libertad sin trabas debe estar por encima de todo.

Quien pudiera ser pato.
Poder pasar el rato
tocando la bocina,
sentir que no termina
la hora del recreo,
jugar hasta el mareo
haciendo garabatos

con sus patas de pato
en el agua del río.
Y cuando llega el frío
poder alzar el vuelo
perdiéndose en el cielo,
camino de otro mundo,
patito vagabundo. (p.6)

Esta canción ilustra el tema de *El cisne* como se desprende, igualmente, de que sea con ella, con lo que se pone fin a la farsa. Como se desprende de las líneas precedentes, es el carácter crítico, concienzador, lo que unifica esta creación, quedando su finalidad formativa, e incluso, lúdica, muy diluida. La fábula presentada por Fermín Cabal no es más que un instrumento para transmitir una muy determinada ideología.

"Taller de Teatro", colectivo dirigido por **Jesús Campos**²⁶ y empeñado en la indagación teatral y en la representación, estrenó, el 2 de diciembre de 1978, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* en el Teatro Barceló de Madrid.²⁷ Jesús Campos, adaptador del cuento de Charles Perrault, crea una farsa musical cargada de intenciones críticas hacia una sociedad que desdeña la cultura y su papel en la realidad social del país.²⁸

Como es habitual en las creaciones de Jesús Campos, la crítica le prestó la debida atención, si bien, por tratarse de una obra infantil con un horario muy específico, su repercusión y trascendencia fue bastante reducida. Jesús Campos, al igual que López

²⁶ Aunque su presencia es constante en la vida teatral madrileña, sus estrenos se han producido de una forma espaciada: *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (Teatro Alfil, 16-III-1975), *7.000 gallinas y un camello* (Teatro María Guerrero, 22-IV-1976), *Es mentira* (Teatro de Lavapiés de Madrid, 18-XII-1980), *Entrando en calor* (Sala Mirador de Madrid, 5-XII-1990), *A ciegas* (Museo del Ferrocarril de Madrid, 3-X-1997), *Triple salto mortal con pirueta* (Teatro Buero Vallejo de Alcorcón, 15-XI-1997).

²⁷ El reparto estuvo formado por Carmen Gran (Hada), Marisa Sanz (Reina madre), Nieves Rincón (Blancanieves), Nati Magallón (Madrasta), Antonio Ross (Guardia 1), Abel Navarro (Guardia 2), Jesús Campos (Espejito Mágico), Ignacio Campos (Sabio), Paco Sánchez (Dormilón), Juan Flores (Conforme), Miguel A. Suárez (Mudito), José Luis de Lafuente (Aventuras), Marisa Sanz (Sentimental), y Antonio Álvarez Cano (Viajero). El equipo técnico lo conformaron Alberto Casas (guitarra), Eduardo Rodríguez (bajo), Pedro Moreno (batería) y José Carlos G. Mac (teclados). Este último se encargó, igualmente, de los arreglos musicales, mientras que la escenografía, música, diseño de la imagen y dirección fueron de Jesús Campos García. Actuaron como ayudantes de dirección A. Álvarez Cano y N. Magallón.

²⁸ s/n, "Estreno de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, de Jesús Campos", *El País*, 9-XII-1978.

Aranda y Lauro Olmo, pretende que su espectáculo pueda interesar a públicos diversos, y por ello sostiene:

[...] niego la división entre espectáculo de niños y de adultos. Un cuento puede, debe tener, la magia necesaria para interesar al niño y dentro de esa cáscara caben elementos de interés para espectadores de cualquier edad. En cualquier caso hay que salvar a los niños de la ñoñería y la subnormalidad.²⁹

Es, quizá, esta indiferenciación, ese intento de hacer un teatro para niños y adultos, lo que provocó que *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* fuera una creación no del todo bien recibida por la crítica, -cuyo único reparo era esta ambigüedad del receptor-³⁰ aunque la acogida del público fuera bien distinta

La Compañía "Taller de Teatro" efectúa una estupenda versión de la obra. Con imaginación, ganas y muchas canciones, logran prender el interés del espectador, introduciéndole fácilmente en el mundo fantástico. La música, de muy buena interpretación, colabora eficazmente al éxito del espectáculo.³¹

Jesús Campos, tan atento al discurrir de la vida teatral, no quiso dejar desatendida tan importante faceta de la formación infantil como es el teatro, lo que le condujo a realizar un espectáculo de unas características muy peculiares como veremos a continuación. *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*³² es una narración dramatizada en dos actos que adapta muy libremente el cuento de Ch. Perrault *Blancanieves y los siete enanitos*, pero sólo conserva de éste la anécdota más externa, la historia que, con toda seguridad, conocía el público infantil que asistió a su estreno. La historia contada por Jesús Campos, que presenta el esquema de un musical, mantiene como elemento clave a la madrastra, pero los enanitos no son tales, sino gigantes a los que la Reina mantiene engañados para que trabajen en las minas de diamantes sin rebelarse a su opresión. Ha de ser una mirada extraña, ajena, la de Blancanieves, la que los saque de

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ S/n., "*Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, en el Barceló", *Hoja del Lunes*, 1-I-1979. En este mismo sentido se expresa M.Gómez Ortiz, "Versión algo contestataria de un cuento infantil", *Ya*, 12-XII-1978.

³¹ Rosana, "*Blancanieves y los siete enanitos gigantes* en el Barceló", *Guía del Ocio de Madrid*, del 18 al 24 de XII-1978.

³² Hemos utilizado para el presente análisis un texto mecanografiado que nos ha proporcionado Jesús Campos, a quien agradecemos su colaboración.

su error y les dé fuerzas para oponerse a la tiranía. La manzana que envenena a la princesa ha sido sustituida por un televisor que adormece a la joven, mientras que el príncipe del cuento tradicional se ha convertido en un experimentado viajero de ideas revolucionarias que inicia la sublevación contra el poder de la madrastra. La obra mantiene restos de su carácter narrativo, pese a estar configurada como un musical, por lo que es el Hada quien, con sus palabras, se ocupa de modular la historia. Esta narradora encuadra el relato y va dando entrada a los diferentes cuadros que sirven para ilustrar la historia presentada, a la vez que su acción es la que propicia, en gran medida, la solución al conflicto. Además, a través de este personaje, Jesús Campos rompe la ficción teatral, muestra al público infantil que lo que está presenciando no es más que ficción, papel éste encarnado igualmente en el Viajero-Príncipe.

Aunque Jesús Campos afirma no hacer diferencias entre teatro infantil y teatro de adultos, y en *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* propone un único discurso, los recursos de que se sirve para que ese mensaje llegue a los diferentes tipos de espectador es diverso. Su versión del famoso cuento de Perrault es una alegoría política que muy posiblemente no fue entendida por el público infantil, por lo que, para evitar que este destinatario pierda o desvirtúe el contenido, lo simplifica a través de las palabras con que el Hada interpela a los niños para prevenirles de que no deben dejarse engañar:

HADA.- [...] Y luego, también, como la niña ésta [del público] se lo cree todo... porque hay que ser buenos, pero no tontos. Lo que yo digo: los cuentos se están poniendo pero que muy mal. Vivir en un cuento es muy peligroso. (p.52)

Si este mensaje tan directo es comprendido sin dificultad por todos, dudamos de que la alegoría política - es preciso que el pueblo crea que es un enano para que no se rebele, pero éste, si permanece unido, nunca podrá ser doblegado- fuera captada en su conjunto a pesar de que sus principales momentos son subrayados por la música y las canciones. Ignoramos si entendieron que la televisión era el fruto envenenado que adormece las mentes de aquellos que están desprevenidos; si comprendieron las palabras de Sabio cuando afirma que "El miedo sólo conduce a la ignorancia"; o si advirtieron la crítica a la corrupción de los que administran los bienes públicos (p.42), o a la irresponsabilidad de aquellos que se escudan en mandatos superiores para cometer bárbaros crímenes, por sólo citar algún caso. Aunque la alegoría política aquí presentada tiene un nítido referente espacio-temporal, la España de la dictadura franquista, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* mantiene en cierto modo esa indeterminación propia de los cuentos infantiles. El Hada, al presentar la historia de Blancanieves, comienza de forma paralela, pero contrapuesta, a la del narrador tradicional: "Erase una vez que, en un país no tan lejano, había, no hace tanto tiempo, ..." (p.6), con lo que consigue, al modo de la narrativa tradicional, introducir al público infantil en el mundo del ensueño, de la ficción, a la par que avisar al espectador adulto

de que la historia que va a presenciar es una Historia próxima a él, de que lo ocurrido a los enanitos es lo que su país ha vivido.

Blancanieves y los 7 enanitos gigantes, como hemos dicho con anterioridad, no ha perdido por completo su carácter narrativo y buena prueba de ello es el *Dramatis personae* (pp.3-4), donde Jesús Campos ofrece la evolución que estos seres de ficción han experimentado al pasar del género narrativo al dramático, presentación que merece ser leída por la ironía que encierra, pero también porque, con unas mínimas notas, además de detallarnos el vestuario, se informa de la esencia del personaje: así, Blancanieves "*Bien podría ser la bailarina de una caja de música*"; los Guardias 1º y 2º, "*Tal como visten, más parecen conquistadores de un nuevo mundo, aunque en el fondo no pasan de ser una pareja... de infelices*"; mientras que los enanitos/"gigantitos" son caracterizados con una pincelada resuelta y clarificadora: "*Aventuras es resuelto; Gruñón, insoportable; Dormilón, parsimonioso; Conforme, acomodaticio; Mudito, travieso; [...]*" (p.4). Estos rasgos que configuran a los personajes se evidencian posteriormente en el cuerpo del texto a pesar del elevado número de seres que pueblan esta ficción. Al dramaturgo le basta un mínimo número de réplicas para mostrarnos la facilidad de Conforme para doblegarse al orden establecido, su temor ante cualquier novedad, o su incapacidad para creer que la realidad es diferente a como le han inculcado. Además, resulta innovador respecto al cuento tradicional la personificación de seres inanimados. En *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, los árboles, y de forma especial el Espejito Mágico, cobran vida y, en el último caso, un gran protagonismo, hasta convertirse en elemento desencadenante de la casi tragedia vivida por Blancanieves. En el personaje del Espejito Mágico, que en la representación estuvo interpretado por el mismo Jesús Campos, el dramaturgo ha creado un personaje, cómico en algunas ocasiones, pero sobre todo, reflejo de un tipo muy particular de personas, la de aquellos que permaneciendo próximos al poder, no comulgan totalmente con él, de modo que su comportamiento es indeciso y nunca afortunado. Pese a ello, el Espejito Mágico no es presentado como un ser despreciable, sino que el autor lo ha sabido dotar, al igual que al Hada, de una gracia peculiar que recaba nuestras simpatías. Este *Dramatis personae*, así como la minuciosa descripción del espacio escénico, muestran que Jesús Campos no es un autor teatral al uso, un autor que escribe su texto y declina cualquier posterior vinculación con la representación. Jesús Campos es un hombre que hace teatro, entendido éste en su sentido más amplio.

Nos referimos a continuación a dos componentes que se convierten en elementos estructurantes de *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*: se trata del humor y de la presencia de un lenguaje cercano, ligero, ingredientes ambos indispensables en una obra infantil. Como es norma en las obras de Jesús Campos, en el lenguaje, aunque predomina un registro vivo, coloquial, en que se insertan expresiones de una rabiosa actualidad ("No te enrolles, Charles Boyer"), no es inhabitual que se intercalen fragmentos rimados (que sirven de base para las canciones), y sobre todo, imágenes de una gran calidad poética.

Ingrediente indispensable en una obra infantil, como hemos dicho, es el humor, encarnado en *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* en los guardianes, especialmente en el Guardián 2º, cuya absoluta inocencia y acusada torpeza le impiden percatarse de la gravedad de los hechos que suceden en su entorno, lo que provoca situaciones de intensa comicidad. Por otra parte, son los comentarios extratextuales del Hada, que con frecuencia aluden a la realidad española, los que provocan la hilaridad, especialmente en el espectador adulto: "Hada.- [...] Claro, que este es el país del engaño; todo el mundo anda engañado" (p.23); "Desde luego es que cuando en un país pasan las cosas que están pasando aquí, todo anda tan mal, que ya no funcionamos bien ni las hadas" (p.36).

De la revisión de los documentos gráficos y auditivos de este montaje, se deduce la esmerada atención que la escenografía, el vestuario y una música de un gran nivel interpretativo y de muy diversos estilos (rock, espiritual negro, etc.), es decir, lo que podríamos designar como elementos plásticos y visuales, recibieron, por parte del creador, una atención que, por otra parte, es inusual en un teatro dirigido a un público infantil, lo que prueba la apuesta de Jesús Campos por dignificar este género que, pese a su carácter formativo y cultural, despierta tan poco interés entre las gentes del teatro (directores, programadores teatrales, escenógrafos, etc.).

José Luis Alonso de Santos, ese polifacético hombre de teatro que cuenta ya con una dilatada y reconocida trayectoria,³³ consciente de la carencia o fragilidad del teatro para la infancia y la juventud,³⁴ ha compuesto, hasta el momento, dos obras para este público tan "fresco, vivo y con una capacidad imaginativa total".³⁵ Se trata de *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón* y de *Besos para la Bella Durmiente* (Sala San Pol, agosto 1984), obras que poseen numerosos elementos concomitantes, unos debidos a su proximidad con el cuento, y otros, por ser constantes del teatro de José Luis Alonso de Santos.

³³ Entre su ya prolífica producción, merecen destacarse algunos títulos: *¡Viva el Duque, Nuestro Dueño!* (Pequeño Teatro Magallanes, diciembre 1995), *Del laberinto al 30* (Sala Cadarso, febrero 1980), *El álbum familiar* (Teatro María Guerrero, octubre 1982), *La estanquera de Vallecas* (Teatro Martín de Madrid, agosto 1985), *Bajarse al moro* (Teatro Bellas Artes, septiembre 1985), *Pares y Nines* (Teatro Infanta Isabel, enero 1989), *Trampa para pájaros* (Teatro Rojas de Toledo, diciembre 1990), *La sombra del Tenorio* (Teatro Cervantes de Alcalá, abril 1994), *Yonquis y yanquis* (Teatro Olimpia, 1996).

³⁴ Según el dramaturgo, el teatro infantil se reducía a unas obras que "... al ser "para niños" no pasaban de un par de payasos dándose golpes tontos, contagiando el histerismo televisivo de los programas infantiles al uso, o unos seres haciendo "de niños" en unos juegos torpes y sin ton ni son". (J.L. Alonso de Santos, "Presentación" a *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, Editorial Miñón, Colección Las Campanas, Serie Teatro, nº32, Madrid, 1985, p.4). Esta será la edición por la que, en adelante, citaremos.

³⁵ *Ibidem*.

El 6 de enero de 1980, en la Sala Cadarso y en sesiones vespertinas, fue estrenada por el Teatro Libre *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*, primera obra infantil de J.L.Alonso de Santos.³⁶ De la buena acogida que recibió nos habla Roxana Torres,³⁷ las más de cien representaciones alcanzadas, las catorce ciudades en que se exhibió, y su presencia en Madrid, no sólo en las salas estables (Cadarso, Gayo Vallecano), sino también en el Centro Cultural de la Villa.

La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón se trata de un cuento de ambientación medieval cuyas principales escenas se han dramatizado. El trovador, tras presentar a los personajes y el entorno, de un modo similar a como lo hacían las loas del Siglo de Oro, inicia una narración intercalada con la visión plástica de los momentos álgidos de la trama.

El Dragón Regaliz, locamente enamorado de la Princesa Peladilla (hija del rey Godofredo de Gullón), encolerizado ante la negativa de ella ni a tan siquiera hablarle, decide raptarla. El Rey manda pregoneros por todo el reino, prometiendo que, quien libere a su hija, se casará con ella y, así, obtendrá la corona. El tiempo pasa sin que nadie se presente para realizar tal encomienda, tiempo que el Dragón invierte en llegar al corazón de Peladilla. Atraído por la promesa real, aparece, presumiendo de un valor del que carece, el caballero Pelón de Ardilla, quien libera a la Princesa y vence, con malas artes, al Dragón. A lo largo de la primera parte surge de entre bastidores, para mostrar los entresijos de la función, el Hada madrina, quien, con su presencia y frases extratextuales, pone de manifiesto, como ya había hecho antes Jesús Campos, la ficción teatral. En la segunda parte se preparan las bodas, mientras que el Dragón permanece encerrado en una jaula a la espera de ser ajusticiado pese a la ayuda ofrecida por el Hada. Rehúsa convertirse en Príncipe porque desea que Peladilla lo acepte tal como es. Ante su inminente boda con Pelón, la Princesa se rebela. Interviene el Hada que soluciona el conflicto de un modo bastante inhabitual: convierte a Peladilla en Dragona.

La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón es una narración que se estructura en dos partes, cada una de las cuales se organiza en escenas que muestran un momento significativo de la trama. La acción se desarrolla en orden lineal y son las palabras del Trovador las que modulan la presentación de los hechos. El

³⁶ Los diferentes personajes estuvieron encarnados por Félix Fernández (Trovador), Ignacio del Moral (Dragón Regaliz), Raquel Pueyo (Peladilla), Fausto Moreno (Pelón de Ardilla), Antonio Valverde (Tonto de Capirote), Javier Zurutuza (Soldadote), Arturo Quejereta y Juanjo Amorós (Rey), Eloína Casas y Mercedes Espinosa (Hada). De la dirección se ocuparon Ángel Barreda y el mismo J.L.Alonso de Santos, mientras que José Iges fue el encargado de luz y sonido.

³⁷ "El Teatro Libre, una agradable sorpresa", *Guía del Ocio de Madrid*, marzo, semana del 17 al 23, 1980.

número de escenas en cada una de las partes de estas obras es variable, pero su extensión es bastante inferior a otras creaciones de Alonso de Santos, lo cual encuentra justificación en ese público poco proclive a permanecer inactivo durante demasiado tiempo. Bajo esta misma premisa, la del público infantil, se configuran otros rasgos de esta producción, entre los que cabe destacar esa comicidad que es parte consustancial a ella. En *La verdadera y singular historia*, el humor toma cuerpo en el Tonto de Capirote y en el Soldadote, quienes, con sus juegos verbales, similares a los infantiles, discuten de forma pueril. De diferente tipo es la comicidad encarnada en el Hada, como lo demuestra la magnífica escena en que pretende arreglar los problemas y, erróneamente, lleva al cadalso al soldado, al rey y al tonto, a la vez que casa al Dragón con Pelón, al Soldadote con el Dragón, y al Rey con el Soldadote. Así como las escenas entre el Soldadote y el Tonto entran dentro de los moldes del teatro infantil, ésta en la que el Hada pretende poner un final feliz a la historia y lo complica reiteradamente, escapa a lo que sería de esperar en este tipo de teatro, del mismo modo que las presencias extratextuales³⁸ de la primera parte, que ponen de manifiesto el juego teatral. A esta misma finalidad responden las intrusiones del Hada y las pautas que da el Trovador sobre la marcha de la obra: "y que esta primera parte/ vaya bien a terminar,/ y lleguemos al descanso ..." (p.49). También bajo la premisa de que se trata de una obra infantil, es preciso señalar los aspectos escatológicos apuntados por el autor, aspectos muy del gusto de los más pequeños.

La caracterización de los personajes con unos rasgos estereotipados, es un ejemplo más del conocimiento que el dramaturgo posee de su público: les ofrece unos referentes fácilmente reconocibles por ellos, que les permitan identificarlos de una manera precisa. La Princesa no es, como las damas de la época, sumisa a la voluntad paterna, por lo que, cuando su progenitor pretende casarla con Pelón, ella le contestará:

Si tú se lo has prometido,
tú has de casarte con él.
Yo desde luego, ¡nanay!
no aunque lo mande la ley. (p.71)

La seguridad en sí mismo y el amor son las notas que configuran al Dragón. Es presentado como el eterno enamorado capaz de arriesgar su vida por su dama. Regaliz, por amor, rapta a Peladilla, se enfrenta en un torneo contra Pelón y, cuando cree que la Princesa lo desprecia, prefiere morir en la mazmorra antes que aceptar la ayuda del Hada. Se niega a ser príncipe y recibir las riquezas que tal cargo conlleva, y ello debido a que desea ser aceptado tal como es.

La verdadera y singular historia posee una serie de rasgos que evidencian su procedencia narrativa: en primer lugar, es un Trovador quien cuenta la historia

³⁸ Para que estas presencias extratextuales resulten evidentes, están escritas en prosa.

acontecida a la princesa Peladilla, y quien, con sus palabras, modula la fábula al permitir que entren y salgan los personajes. Por otra parte, la presencia de unas acotaciones escénicas escritas en prosa, eso sí, una prosa rimada y plena de figuras estilísticas y de rica adjetivación, nos obligan a pensar que *La verdadera y singular historia* fue concebida tanto para la representación como para la lectura.

A estas alturas, a nadie le cabe la menor duda de que el protagonismo del teatro infantil de J.L.Alonso, como el de casi toda su producción, recae sobre el lenguaje. Este dramaturgo es maestro en el uso de registros diferentes y, así como hay obras en las que se aprecia el claro predominio de uno de ellos (la jerga juvenil en *Bajarse al moro*), en otras, como en el presente caso, descubrimos un "pastiche" en el que se conjugan los más variados modos de expresión. En primer lugar, conviene aludir al pseudo-lenguaje medieval utilizado por J.L.Alonso, lenguaje que, de haberse imitado con toda propiedad, habría resultado inaccesible al público al que va dirigido, por lo que el dramaturgo se ha servido del hoy en desuso futuro imperfecto de subjuntivo, a la contracción de algunas formas del demostrativo medieval, a la asimilación de consonantes, al uso de voces muy utilizadas en la época, etc. Donde con más facilidad se mueve el autor, sin embargo, es en el registro coloquial, del cual aparecen numerosos ejemplos en *La verdadera y singular historia* tanto en el diálogo de los personajes, como, y muy especialmente, en las acotaciones del autor. Añadiendo nuevas notas a este pastiche, aludimos a la expresión francesa "Au revoir", plasmada en su forma fonética ("¡Salud, buen Rey! ¡Orrebuar!" p.34); o a la imitación del "chino" (?): "¿Cómo quieres que te lo diga, en chino? ¡Tú salil sólo palte segunda!!" (p.40). Además, en el torneo entre Pelón y el Dragón, el Soldadote anuncia a los contendientes, como si de un combate de boxeo se tratara:

De un lado:¡Pelón de Ardilla!
cincuenta kilos escasos,
no mide más que una silla,
pero es valiente y muy fiero
el pequeño caballero.
Del otro:¡El Dragón furioso!
más grande que una montaña,
y más fiero que cien osos. (p.44)

A los precedentes alardes lingüísticos añadimos la adición, a un texto supuestamente medieval, de voces que implican una cultura y sociedad contemporánea, lo cual supone un patente anacronismo ("¡Oh qué susto, desnudo y sin pijama,/ todo lleno de escamas, la piel tecnicolor!!!", p.13). J.L.Alonso de Santos, conocedor del público al que dirigía la obra, crea palabras y usa determinados mecanismos para producir comicidad. Entre estos casos habría que incluir la formación del masculino "princeses" o del femenino "dragona"; la adición de sufijos diminutivos a exclamaciones o adverbios (socorrito, muchito), el abundante uso de

intensificadores (¡No, no y requeteno!, p.77). Obedece a la misma causa el copioso léxico relacionado con el campo semántico de la alimentación, ya que, debido a la edad de los espectadores, las metáforas, comparaciones, ... tienen que pertenecer necesariamente a su conocimiento del mundo real, mundo, generalmente, muy limitado y reducido a las realidades más cotidianas.

La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón se basa en un cuento tradicional al que J.L.Alonso de Santos ha dado soluciones innovadoras que rompen con el convencionalismo de las obras infantiles; además, ha utilizado un lenguaje culto para conseguir un fin lúdico.

En una trayectoria teatral que se remonta a los años 60 y que está jalonada de importantes éxitos (*Catarocolón*, *Crucifernario de la culpable indecisión*, *Céfiro agreste de olímpicos embates*, *El jardín de nuestra infancia*, etc.), es preciso insertar la copiosa producción que **Alberto Miralles** ha realizado en pro del teatro juvenil: *El mundo del gran teatro* (Teatro Muñoz Seca, 1966), *Sois como niños*, *Héroes mitológicos* (Teatro Lara, Madrid, 1984), *La edad de los prodigios*, *Capa y espada* (Teatro Infanta Isabel, Madrid, 1988), *La fiesta del teatro* (Juvenalia, 1989), *El misterio del teatro* (Juvenalia, Madrid, 1991), *El sueño de una noche de verano*, versión infantil de la obra homónima de Shakespeare, que se estrenó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (CCVM) en 1991, *El galán fantasma*, versión libre de la obra de Lope de Vega (IFEMA, 1991), *El laberinto del teatro* (Carpa en la Plaza Dalí, Madrid, 1992), *Los mitos del siglo de oro* (Centro Cultural del Tío Raimundo, Madrid, 1994), *Cuento y no acabo* (Pamplona, 1995), *La isla del tesoro*, versión de la obra de Stevenson estrenada en el Centro Cultural del Tío Raimundo en 1995, *Aventuras, misterios y maravillas del Rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda* (CCVM, 1995), y *Érase una vez el 98* (Centro Cultural Pozo del Tío Raimundo, 1998). Con todas estas obras Alberto Miralles se propone

[...] ofrecer no sólo un espectáculo, sino enseñar cómo se ha hecho. Para ello muestro, a través de la puesta en escena, la forma más sencilla e imaginativa de resolver situaciones teatrales, enseñando el mecanismo de efectos especiales usados: desde la máquina de humos, hasta los focos, la pirotecnia y las prestidigitaciones.³⁹

La obra que aquí pretendemos revisar, *La edad de los prodigios*, fue estrenada el 25 de septiembre de 1987 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid por la Compañía Cátaro dirigida por Alberto Miralles.⁴⁰ Este espectáculo es la segunda entrega de la

³⁹ A.Miralles, "Prólogo" a *La edad de los prodigios*, Valladolid, Campo de Marte, 2, 1994, pp.11-12. Las citas que aparezcan responderán a esta edición, única, hasta el momento, de este espectáculo.

⁴⁰ El reparto lo componían Miguel Nieto, Diana de Pedro, Francisco Churruca, Luis

trilogía juvenil *Héroes mitológicos*, *La edad de los prodigios* y *Capa y espada*, obras con las que el dramaturgo, y también director, pretende mostrar, mediante la peripecia de una compañía de jóvenes que prepara un montaje, el devenir de las culturas griega, medieval y del siglo de oro, respectivamente, y, en especial, de su teatro.

La edad de los prodigios, como es frecuente en los espectáculos dirigidos a públicos infantiles y juveniles, es de menor extensión que la de los adultos y se compone únicamente de un acto. Su estructura es, en su origen, narrativa, como lo es la adaptación de cuentos emprendidas por Alonso de Santos o Jesús Campos. El Narrador marca el fluir del ritmo escénico con sus palabras. Lo que su narración explica, es ilustrado por las escenas que sus compañeros y él mismo interpretan, porque, como se recalca de manera reiterada, el teatro debe ser acción y no narración. A través de una sucesión de cuadros se da a conocer la imagen que del mundo poseían tanto los sabios como los exploradores del periodo medieval, la influencia que Dios ejercía sobre unas gentes incultas y supersticiosas cercadas por la enfermedad y la muerte, y que veían en la religión su único consuelo, lo que explica la proliferación de toda una literatura que incide sobre lo perecedero de lo humano, lo inestable de la Fortuna, el poder igualatorio de la muerte, etc., y que justifica la existencia de una serie de cruzadas que, aparentemente, defendían la doctrina cristiana.

La finalidad de *La edad de los prodigios* es pedagógica desde cualquier perspectiva que se adopte porque se persigue mostrar la vida y cultura medievales, cómo era y es el teatro (sus trucos y funcionamiento interno) y, además, aporta una moraleja bastante explícita al final del texto, donde, con datos actualizados para la edición (1993), se evidencia cómo actúa la muerte en una sociedad, la nuestra, superindustrializada y, también, totalmente, deshumanizada. Las cifras con que se pone fin a la obra no pueden ser más contundentes ni ofrecer un cierre al espectáculo más rotundo:

LUCAS.- El total de las armas existentes en el mundo puede destruir 15 veces la vida de la tierra.

MARÍA.- Dios hizo el mundo en siete días.

MIGUELITO.- ... El hombre es capaz de destruirlo en media hora.

PEPO.- Mueren 40.000 niños al año por desnutrición.

MIGUELITO.- Una hora de gastos militares serviría para alimentar a medio millón de niños durante un año.

[...]

MARÍA.- En 1993 se gastaron en armamento 28 millones de dólares por hora.

MIGUELITO.- Un año tiene 8.760 horas.

Hostalot, Raquel Sánchez y Juan Carlos Gómez. Del equipo técnico formaban parte Juan Gabriel, María Sanz, Julio Navarro, Juan L.Reina, Irene Piñal, Manuel Rojas e Ignacio Guzmán.

PEPO.- (*Con máquina de calcular.*) Luego 28 millones de dólares por hora multiplicado por 8.760 horas ... (*Le explota la calculadora.*). (pp.70-71).

De esta forma se enlaza la visión medieval que se ha estado ofreciendo durante todo el montaje con la actualidad, se muestra que los conflictos tratados en la Edad Media por Jorge Manrique o los anónimos autores de las danzas de la muerte, son universales y eternos.

Alberto Miralles para completar el concepto que los espectadores se están forjando sobre la vida en la Edad Media se sirve de una serie de adaptaciones de textos clásicos: de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, que han servido de modelo para la ingeniosa creación del milagro de "El juglar y la Virgen"; de unas estrofas (1.095, 1.075, 1.164-69, 1.131-2) del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, en que se parodia el combate de D.Carnal y D^a Cuaresma; de las coplas (3^a, 5^a y 9^a) que Jorge Manrique dedicó a la muerte de su padre; y de un pastiche de versos que imitan la castellana *Danza de la muerte*. Estos casos de intertextualidad están concebidos para un público joven, de ahí que, con frecuencia, adopten un tono humorístico, como se aprecia en la siguiente comparación:

El jueves, por tu ira y por lo que además
mentiste y perjuraste, tan solo cenarás
lentejas con la sal y mucho rezarás;
si las encuentras buenas, por Dios las dejarás.

Por la tu mucha gula y tu gran golosina,
el viernes pan y agua comerás, sin cocina,
fustigarás tus carnes con santa disciplina;
Dios te dará el perdón y saldrás de aquí aína.

Come el día sábado las habas y no más,
por tu envidia mucha, pescado no tendrás;
como por todo esto un poco sufrirás,
tu alma pecadora así redimirás. Arcipreste de Hita⁴¹

El jueves comerás únicamente lentejas
y ya sabes: o bien las tomas o bien las dejas.

Por la tu mucha gula y la por tu golosina
el viernes pan y agua comerás. No habrá cocina.

⁴¹ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Castalia, Odres Nuevos, 1984, estrofas 1.167-1.169.

Como *La edad de los prodigios* es un espectáculo metateatral en el que una compañía prepara un espectáculo sobre la Edad Media, el tratamiento del tiempo y del espacio es totalmente realista puesto que el tiempo y el espacio de la representación coinciden plenamente con el tiempo y el espacio de la acción, si bien ésta, en diversos momentos, se remonta al periodo medieval y a un espacio que se adivina europeo y, con frecuencia, español. Como la obra, por otra parte, se estrenó en la capital española, en ella aparecen alusiones a los carnavales de Madrid o a su alcalde.

El humor, componente indispensable del teatro para la infancia y la juventud, no puede faltar en *La edad de los prodigios*. Este se encarna básicamente en Lucas, el personaje mejor definido gracias a su carácter cómico: es Lucas quien reiterada y equivocadamente irrumpe en el escenario pensando que ha llegado su momento de entrar a escena, quien se mete tanto en su papel de airado predicador finisecular, que no hay forma de detener sus ataques a público y actores, o quien ignora en qué consiste su interpretación:

LUCAS.- ¡Ah, estupendo!. Me gusta mucho hacer de jugar. (*Pausa.*) ¿Y qué es un jugar?

LUCAS.- Ya lo entiendo: un juglar es un asesino.

LUCAS.- (*Refiriéndose al juglar.*) ¡Un aguador!

NARRADOR.- ¡Ay!

LUCAS.- ¡Un quejica!

NARRADOR.- No lo quiero ver.

LUCAS.- ¡Un ciego! ¿Tampoco? Pues la verdad no sé lo que era un juglar. (p.33)

A esta comicidad contribuye, como se ha visto con anterioridad, la parodia de los textos clásicos, las acciones disparatadas de algún personaje (Miguelito en su papel de diablo, p.40 y ss.) y la mezcla de idiolectos tan dispares como puedan ser la lengua culta del Narrador y la jerga juvenil de los personajes cuando no interpretan, o el pastiche idiomático con que se expresa el metapersonaje de Berceo:

No jabatuelo, no; que soy un clérigo moderno. No diré que tengo marcha y que molo cantidad dejando a la basca colgada de puro alucine, pero no todo tiene que ser punk, ni funki, ni raya ni punzón. Una balada, mastuerzón, una balada como las de Bob Dylan o el Serrat o el Sabina, que son los juglares de hoy. ¿Me comprende tu cabecica de alfiler?... No, ya veo que no, rarecico mío, pero es igual, [...]. (p.37)

No podemos acabar este repaso sin referirnos a la existencia de unas acotaciones que implican una cultura teatral previa "*Pepo y Lucas intervienen como marinos que recuerdan vagamente la iconografía del musical americano*" (p.26), que aportan recursos sobre la estructuración del espectáculo (*Mientras los actores van a cambiarse, el Narrador aprovecha para dar su lección*, p.28), sobre el vestuario (*Se lo arrancan - está sujeto con velcro- y queda con otro más adecuado*, p.43), la escenografía (*El Juglar pasea entre rocas que se trasladan para dar la impresión de que él avanza*, p.39), pero que también ofrecen al director de futuros montajes libertad de acción:

Según las habilidades del actor, deberán añadirse nuevas estrofas. [...] Música gloriosa. Puede ser el Araceli del Misterio de Elche. (p.48)

Se repite exactamente la misma pelea de siempre, los mismos mandobles y caídas. El humo se pone a borbotones en vez de seguido. Posibilidad: otras formas de pelea que propondrán uno tras otro: con zancos, con sonidos, con luz negra, etc. (p.58)

En fin, esperamos que este somero repaso a *La edad de los prodigios* haya demostrado que Alberto Miralles ha conseguido plenamente el objetivo que se propuso: "enseñar deleitando", objetivo que ha sido enunciado al comienzo del espectáculo por el Narrador (p.17), cuando también ha definido el teatro como "espectáculo, diversión y magia", componentes que han hecho su aparición en este montaje, y, lo que es más importante, se ha mostrado cómo alcanzarlos.

Ignacio del Moral, que está en el mundo teatral desde sus años universitarios y que se consagró, en 1993 con *La mirada del hombre oscuro*,⁴² es una de las grandes

⁴² Esta obra se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid (8-I-1993). Otros títulos relevantes han sido *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (Colegio Mayor Chaminade, 21-X-1983), *Sabina y las brujas* (Cabueñes, 19-VII-1985), *Zenobia* (Cabueñes, 12-VII-1987), *Historias para-lelas*, en colaboración con Margarita Sánchez, (Cabueñes, 15-VII-1987), *Aquarium* (Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, 18-IV-1989), *Días de calor* (Agüimes, 13-IX-1989), *Papis y Oseznos*, dos obras cortas estrenadas en la Sala Olimpia (7-III-1992) dentro del espectáculo *Precipitados, Fugadas* (Sala Cuarta Pared, 10-VI-1994), *Páginas arrancadas del diario de P.* (Sala Ensayo 100 de Madrid, 7-II-1997), y *Boniface y el rey de*

expectativas del teatro español contemporáneo. Aunque en la actualidad su actividad básica la desarrolla como guionista de televisión, su atención al teatro para la infancia y la juventud ha sido considerable en la década de los 80,⁴³ y es en este periodo donde hay que ubicar la gestación (1982) de la obra que aquí pretendemos revisar: *La gran muralla*, con la que el autor logró el "I Premio de Teatro Infantil sobre Medio Ambiente" que otorgó el Ayuntamiento de Badajoz. Esta obra fue estrenada por el colectivo Gorgona Teatro Urbano, con dirección de Javo Rodríguez,⁴⁴ en la Sala San Pol de Madrid el 5 de noviembre de 1988 con el título *Kakadú, Kakadú o La gran Muralla*.⁴⁵

Como ocurre con las últimas obras revisadas, cuando se escribe y estrena *La gran muralla*, el periodo franquista ha quedado atrás, ya muy lejano, lo que provoca que los autores ya no se sientan obligados a retratar y enjuiciar la crítica situación de un país que atraviesa un delicado momento político y social, como había ocurrido, principalmente, en las décadas de los 60 y 70. Ahora, los dramaturgos se van a sentir tentados por temas que redundan en el bien común, de ahí que la ecología, el militarismo, la solidaridad, el pacifismo, la formación de los más jóvenes, etc., se conviertan en motivos que, de forma reiterada, serán abordados por los escritores, tanto desde el cuento como desde el teatro.

Los objetivos perseguidos por *La gran muralla* son explicitados por el propio Ignacio del Moral cuando afirma, en el Programa de mano del estreno, que pretende "entretener y divertir" y, al mismo tiempo hablar de esos temas que le preocupan como ciudadano del mundo. Además de este objetivo básico, el dramaturgo propone que su

Ruanda, rey negro (Sala Olimpia, 18-IX-1987). Este *curriculum* ha sido confeccionado por Juan Manuel Joya, a quien agradezco su amabilidad al proporcionármelo para el presente estudio.

⁴³ Otras obras para la infancia y la juventud estrenadas o publicadas son *Una del Oeste* (Sala La Bicicleta de Madrid, 18-XI-1986), *Un día de espías o El caso del repollo con gafas* (Sala San Pol, 30-I-1988), *El gato con botas* (Sala San Pol, 10-II-1990), *Para que siga la vida* (publicada en Madrid, ICONA, 1994), *El bosque es mi casa* (publicada en Madrid, ICONA, 1995), *Cita con la esperanza* (publicada en Madrid, ICONA, 1996).

⁴⁴ Formaban parte del reparto, según figura en el Programa de mano, Jesús Lorente (Emperador), Eusebio Gay (Bufón), Prado Fernández (Soldado I), José A. Velázquez (Soldado II), Tony Aláez (Adivino) y Ana Isabel Martín (Abuela). El equipo técnico lo componían Julián A. Gutiérrez (música), Olga Pérez y Mercedes Sánchez (escenografía y títeres), Lola Álvarez (vestuario), José A. Velázquez (coreografía), Juan Manuel Álvarez (luminotecnia), Jacinto de la Cruz y Jorge Requena (músicos), y Nieves Román (producción ejecutiva y distribución).

⁴⁵ Para el análisis de *La gran muralla*, de Ignacio del Moral, nos hemos servido de la edición aparecida en Valladolid, colección Fuente Dorada, nº19, 1989.

texto

Quiere ser un pretexto para que un equipo de personas -vosotros- se pongan manos a la obra y se entreguen a ese hermoso juego del teatro. Por ello, sólo tengo un ruego, echadle imaginación y entusiasmo. No hacen falta grandes medios. [...] Lo importante es que, en torno a estas letras que están como disecadas sobre unas hojas de papel, surja un mundo de voces, sonidos, colores y movimientos que transmitan, entre risas y juegos, ese pequeño mensaje a favor del medio ambiente que he querido deslizar en la obra.⁴⁶

Ignacio del Moral, del mismo modo que Alberto Miralles, ha señalado con claridad cuál es el receptor más idóneo para su producto, es decir, ha indicado que niños de edades comprendidas entre 6 y 13 años son el público más idóneo para gozar y sacar algún provecho de su montaje. Cuando a un niño o a un adolescente se le lleva a ver la representación de una obra no adecuada a su edad, se está consiguiendo el efecto contrario al que se perseguía: ni se divierte, lo que le llevará casi con total seguridad a aborrecer el espectáculo, ni, posiblemente, sacará nada beneficioso de él.

La gran muralla está construida a la manera clásica en tres cuadros que estructuran la materia dramática en las tradicionales exposición, nudo y desenlace. La fábula presentada por *La gran muralla* es una divertida historia que parte de la interpretación errónea que un Adivino hace del sueño de un Emperador "de un imperio imaginario y pequeño y en una época imaginaria y pequeña" (p.9). Esta imprecisión espacio-temporal inmediatamente vincula *La gran muralla* con el cuento infantil, con el que también coincide en el tratamiento de los personajes, los cuales, con un número mínimo de rasgos, son caracterizados de manera inconfundible.

El Emperador, adormecido por la vida apacible y fácil, se va a dejar manejar por un Adivino que no busca otra cosa que medrar a costa del pueblo. A éste se opondrá un Bufón loco, pero que demostrará una gran cordura al emprender las acciones para que el Arquitecto real, antiguo Adivino, no destruya el reino, -sus ríos, lagos y bosques-, por construir una gran muralla que no tiene otra finalidad que calmar los recelos de un Emperador temeroso y mal aconsejado.

A lo largo de la representación, Ignacio del Moral va dosificando el mensaje (es de locos destruir una Naturaleza en la que reside nuestro futuro) que pretende acercar a su joven auditorio, pero para que éste no se pierda, el autor utiliza un recurso corriente en el teatro infantil, pero también en los colectivos del llamado Teatro Independiente, colectivos muy interesados en subrayar un determinado mensaje: la canción final con la que se despide la compañía y que rubrica ese contenido que los niños han estado presenciando durante todo el espectáculo:

⁴⁶ Ignacio del Moral, *La gran muralla*, ob.cit., p.5.

Hay que tener cuidado con lo natural
que el mundo sin lo verde se va a quedar fatal.
Hay que ser cuidadosos con la Naturaleza,
amarla con el corazón y pensar con la cabeza.

Los bosques y los mares son tus grandes amigos,
te dan vida y calor, te dan aire y abrigo.

Tenemos que cuidarlos, no debemos ser guarros
o el mundo quedará como una bola de barro.

Cuidar lo natural, cuidar la ecología,
cuidar un poco más, un poco cada día.

Amar el medio ambiente, que es bello y delicado,
porque es nuestro hogar, nuestro bien máspreciado. (p.83)

Además de esta idea, el dramaturgo desliza una serie de sentencias de validez general que, en ese contexto, pueden ser perfectamente captadas por los niños: "Pero, ¿qué enemigo? El único enemigo que tenéis es el miedo ... y la ignorancia" (p.78); "¡Y es que resulta tan duro [...] estar viviendo entre idiotas/ haciéndote la pelota!" (p.24). Estos mensajes son comunicados a ese auditorio menor de edad de la mejor manera posible: en clave cómica. Ignacio del Moral es en el arte de provocar una risa que se desprende de las acciones de los personajes, pero sobre todo de sus palabras. La comicidad verbal se basa, en gran número de ocasiones, en interpretar las palabras de los personajes en su sentido literal,

ADIVINO.- Os beso las plantas, majestad.

EMPERADOR.- ¿En serio? A ver... (*Coge una maceta con una planta y se la da para que la bese*) ¡Qué costumbres tan raras tienen los adivinos!
(p.23)

en que una frase hecha deja de serlo porque su emisor o receptor coinciden con el aludido: "Kakadú.- [Que es un loro] ¡No te pases, reptil inmundito, que estoy al loro y te oigo!" (p.45); o en la deformación de una frase porque no ha sido bien oída:

ADIVINO.- Cosas del subconsciente.

GUARDIA 1.- ¿De qué?

GUARDIA 2.- Del cero al cociente. (pp.21-22)

La Abuela convertida en Ministro de Defensa, la llegada del Adivino maltrecho por la rebelión de los animales, la huelga de la Vaca Real que suministra la leche, etc.,

son situaciones de gran comicidad que convierten *La gran muralla* en un producto muy apropiado para el público infantil.

Ignacio del Moral, al igual que muchos de los autores revisados en estas páginas, pretende que su público comprenda que el teatro es ficción, por lo que no duda en hacer evidente este hecho mediante las palabras de los personajes: El Bufón pide contención al Emperador porque hay niños delante (p.28), y éste, al final de la obra, como uno más de sus mandatos, ordena que se aplauda porque ha terminado la función. De este modo, Ignacio del Moral pone al descubierto el mundo de apariencias que es la esencia del teatro.

Para finalizar, no podemos eludir referirnos a un elemento importante en la producción teatral de Ignacio del Moral, en el que coincide con José Luis Alonso de Santos, con quien colaboró durante unos años. Se trata de la utilización de un lenguaje coloquial que se adapta perfectamente a la índole de los personajes, y así, en *La gran muralla*, nos enfrentamos a la conjunción de una serie de registros que van desde el lenguaje rural y maternal de la Abuela, a la jerga y al lenguaje casi administrativo del que el Emperador se vale en sus mandatos. Por otra parte, al igual que ocurre en el teatro para la infancia y la juventud de Alonso de Santos, en *La gran muralla* se funde la prosa y el verso, sin que el paso de uno a otro obedezca a ningún motivo específico, si bien el verso surge en momentos que conviene resaltar la acción, tal es el caso del sueño del Emperador o sus reflexiones sobre su papel regio; es decir, el verso asonante aflora cuando conviene subrayar un pasaje de la obra.

Ignacio del Moral ha conseguido con *La gran muralla* un producto de gran interés para el público infantil, y ello gracias tanto al contenido que transmite, como a la clave cómica en que lo expresa, a la que contribuyen sobremanera unos personajes y situaciones perfectamente trazados y un lenguaje muy adecuado.

Del análisis de los textos precedentes podemos concluir que el teatro para la infancia y la juventud ha ido evolucionando al mismo ritmo que lo hacía la situación socio-política española, y así, a medida que nos alejamos del periodo franquista, nos encontraremos con obras que abordan temas como el pacifismo, la amistad, la solidaridad, la ecología, la misma esencia del hecho teatral, etc., y que postergan motivos reincidentes hasta 1975 como la lucha por la libertad y por la justicia. Por otra parte, las obras examinadas coinciden, en general, en la utilización del humor, en el desarrollo de fábulas sencillas que tratan temas con diferente grado de enraizamiento en la sociedad en la que se ha gestado el texto, en la casi constante presencia de personajes tratados de forma maniquea, y en la existencia de una moraleja que transmite un mensaje concienciador (es preciso luchar por la libertad, defender la Naturaleza, o no dejarse engañar por los medios de comunicación, por citar unos ejemplos).

Nadie duda de que cualquiera de los textos revisados provoca el deleite en los más jóvenes espectadores, pero también es cierto que, en algunos de ellos, el componente formativo alcanza cotas más elevadas. Por otra parte, aunque todos los dramaturgos

tienen claro desde el principio que están creando unas obras para públicos infantiles y/o juveniles, no siempre este hecho queda explícito en sus producciones. Lo más normal es que, con sus obras, persigan interesar a todo tipo de receptores, aunque los lenguajes con que se aproximen a ellos varíe de uno a otro autor.

Resulta curioso cómo creaciones tan dispares como las aquí examinadas, con componentes que no siempre responden a los cánones propugnados por los estudiosos del tema y los psicopedagogos, puedan lograr la aceptación de ese público que no sabe de normas ni reglas, pero que intuye cuándo una obra alcanza el grado de calidad exigido, aunque los medios para llevarla a escena no siempre la acompañen.