TEATRO INFANTIL.

DO TEXTO
Á REPRESENTACIÓN

Coordinación:
Blanca-Ana Roig Rechou (USC)
Pedro Lucas Domínguez (Biblioteca Fundación Caixa Galicia)
Isabel Soto López (USC)

XERAIS

Edición:
Helena Pérez

Produción:
Xosé Manuel García Crego

© LIJMI (Red Temática de Investigación
«Las Literaturas infantiles y juveniles del Marco
Ibérico»), Biblioteca Fundación Caixa Galicia
© Ilustración de cuberta e interiores:
Luís Mendonça
© para esta edición, **Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2007**
Dr. Marañón, 12. 36211 VIGO
xerais@xerais.es

ISBN: 978-84-9782-616-7
Depósito Legal: VG 520-2007

Impreso en Gráficas Numen
García Barbón, 106
36201 Vigo

Esta monografía conta co apoio do Ministerio de Educación. Ciencia e Tecnoloxía
(Código: HUM2005-23895-E/FILO)

Reservados todos os dereitos. O contido desta obra está protexido pola Lei, que prohibe a reprodución, plaxio, distribución ou comunicación pública, en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.

TEATRO INFANTIL.

DO TEXTO
Á REPRESENTACIÓN

Coordinación:

Blanca-Ana Roig Rechou (USC)
Pedro Lucas Domínguez (Biblioteca Fundación Caixa Galicia)
Isabel Soto López (USC)

Equipo redactor:

María Jesús Agra Pardiñas – Jesús Díaz Armas
Teresa Duran Armengol – Xabier Etxaniz Erle
José António Gomes – Manu López Gaseni
María López Suárez – Marta Luna i Sanjuan
Aurora Marco López – Marta Neira Rodríguez
Ana Margarida Ramos – Sara Reis Dasilva
Blanca-Ana Roig Rechou – Ramón Roselló Ivars
María Victoria Sotomayor Sáez – Teresa Sixto Rey
Isabel Tejerina Lobo

ÍNDICE

Páx.

1. Introdución 7

2. Literatura dramática infantil y juvenil: Texto y representación. María Victoria Sotomayor Sáez (Universidad Autónoma de Madrid) 11

3. ¿A qué llamamos representación? Teresa Duran Armengol (Universidad de Barcelona) 37

4. Panorama histórico del teatro infantil español en castellano. Isabel Tejerina Lobo (Universidad de Cantabria) 57

5. Panorama històric del teatre infantil en català. Marta Luna i Sanjuan (Revista *Faristol*) 87

6. Panorama histórico do teatro infantil en galego. Blanca-Ana Roig Rechou e María López Suárez (Universidade de Santiago de Compostela) 99

7. Panorama histórico do teatro para crianças em português (s. XX). José António Gomes (ESE-Instituto Politécnico do Porto), Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro), Sara Reis da Silva (Universidade do Minho) 123

8. Euskal haur antzerkigintzaren panorama historikoa / Panorama histórico do teatro infantil en vasco. Xabier Etxaniz e Manu López (Universidad del País Vasco) 173

9. Unha selección para o mediador 207

10. Educación literaria e Literatura dramática infantil e xuvenil 217

10.1. A construción dramática de *O maquinista Antón*, de An Alfaya. Aurora Marco López 219

10.2. *Besos para la bella durmiente*, de José Luis Alonso de Santos: parodia y rebajamiento burlesco. Jesús Díaz Armas 233

10.3. Teatro do absurdo, humor e realismo crítico en *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*, de Carlos Casares. Blanca-Ana Roig Rechou 241

10.4. Els Comediants y *Sol solet*. Teatro y arte a través de *Teatre de Mitjanit*, de Kvêta Pacovska. María Jesús Agra e Teresa Duran 251

10.5. *Antzezten... teketen ten!*, edo antzerkiaren mundutik etorritako literatura dramatiko berria / *Antzezten... teketen ten!*, ou a nova literatura dramática escrita dende o mundo do teatro. Xabier Etxaniz e Manu López 269

10.6. *Teatro às Três Pancadas*, de António Torrado. José António Gomez, Ana Margarida Ramos, Sara Reis Dasilva 281

11. Equipo redactor e coordinador 291

1. INTRODUCIÓN

Este volume encádrase dentro dos obxectivos da Rede temática "Las Literaturas infantiles y juveniles del marco ibérico", unha Rede que se forxou no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades no ano 2004 e que con posterioridade foi apoiada polo Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2004-20052-E) (HUM2005-23895-E/FILO). Esta Rede ten como obxectivos:

– intercambiar coñecementos e experiencias entre docentes e investigadores de España e Portugal;

– vertebrar e consolidar unha comunidade científica;

– realizar informes;

– contribuír a unha mellora substancial no desenvolvemento dos obxectivos dos Plans Nacionais de Fomento da Lectura;

– reflexionar e analizar o que até a data se realizou no ámbito da investigación e da docencia da literatura infantil e xuvenil.

Entre os seus retos cóntanse:

– dar a coñecer nos ámbitos educativos, investigadores e sociais en xeral, os modos de coñecemento que nos ofrecen as literaturas infantís e xuvenís como espazos de creatividade, tolerancia e entendemento, modos de coñecemento condicionados por unha realidade multicultural que orixina comunidades interliterarias e interlectoras;

– presentar unha aproximación que, até a data, non foi utilizada con rigor nas nosas universidades á hora de abordar o feito literario infantil e xuvenil;

– incidir na importancia das diversas literaturas infantís ibéricas e no atractivo que poden presentar, de cara aos mediadores, a variedade e diversidade de voces que as integran;

– realizar os acordos adoptados na xestación da Rede.

Naquela primeira reunión marcáronse as seguintes liñas de investigación a atender tendo en conta os obxectivos anteriores e a análise dos traballos universitarios feitos nas Universidades ás que pertencen os membros da Rede e noutras coñecidas. Foron elas:

1. Historia
- Periodización y géneros
- Historia de los sistemas literarios (producción, mediación, recepción)
- Bibliografías y diccionarios
- Ilustración

2. Teoría y crítica
- Modelos teóricos
- Estudios de obras, géneros y creadores
- Canon
- Traducción
- Imagen
- Literatura de transmisión oral
- Tecnologías de la información y la comunicación
- Ideología y valores
- Ediciones críticas

3. Literatura comparada
- Estudios comparatistas: estilos, géneros y temas
- Relaciones diacrónicas y sincrónicas
- Multiculturalismo

4. Lectura
- Promoción y mediación lectoras

- Hábitos lectores
- Lectura de la imagen y cultura visual
- Formación del lector literario
- Aplicaciones educativas de la Literatura Infantil y Juvenil

Este volume incide nunha desas liñas, como todos os que resultan das reflexións e decisións que a Rede toma para elixir o tema específico do Curso de Formación Continua "As literaturas infantís e xuvenís ibéricas. A súa influencia na formación lectora" que organiza a Universidade de Santiago de Compostela e a Biblioteca Fundación Caixa Galicia. Os membros da Rede, xunto a investigadores invitados, traballan ao longo do ano para, por unha banda, formar e informar sobre a evolución das Literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico, ben con traballos, ben con bibliografías. Por outra banda, poñen en contacto o alumnado cos axentes do circuíto literario, baseándose nunha temática específica que cada ano ofrece o Curso. Parte desta temática recóllese neste monográfico que titulamos *Teatro Infantil: do texto á representación.*

O volume ábrese con dous traballos que reflexionan sobre teatro infantil e xuvenil en xeral, como é o realizado por María Victoria Sotomayor Sáez (Universidad Autónoma de Madrid), que dedica o seu artigo ás características dos textos dramáticos para a infancia e a mocidade en relación co modelo xenérico no que se inscriben, advertindo algúns trazos específicos que afectan tanto á temática como ás formas de expresión, construción dos diálogos e recursos escénicos, dedicando unha atención especial ao teatro de monicreques, dada a súa peculiar natureza de dobre intermediación. O segundo, realizado por Teresa Duran Armengol (Universitat de Barcelona), afonda no concepto da representación, intimamente ligado ao potencial humano da comprensión e aprehensión da alteridade, dende os presupostos estabelecidos pola psicoloxía e a semioloxía.

A seguir, ofrécense panorámicas diacrónicas da evolución da literatura dramática e do feito teatral nos ámbitos lingüísticos da Rede, nalgúns casos deténdose nas obras máis significativas.

Tamén se presenta unha selección de obras dramáticas e experiencias escénicas dirixidas aos máis novos publicadas nas linguas da comunidade interliteraria que conforma o marco ibérico, un espazo que comprende os Estados español e portugués nos seus territorios xeográficos insulares e peninsulares.

Co fin de facilitarlles aos mediadores a aproximación a algunhas desas obras, para o seu uso na educación literaria, seleccionáronse un total de sete, cuxo comentario pormenorizado se inclúe nestas páxinas.

Coa intención de dar a coñecer as linguas do marco ibérico, respéctase a lingua elixida por cada redactor á hora de facer a súa achega. Só traducimos ao galego, por se editar en Galicia o libro, os orixinais vascos pola dificultade de compresión que ofrece esta lingua non románica, e os apartados xerais da edición por realizarse dende este ámbito lingüístico.

Finalmente, queremos expresar o noso agradecemento a Gálix, que colabora financiando parte da matrícula dos seus asociados, ao CDG (Centro Dramático Galego), UNIMA (Asociación Internacional de Marionetistas), Sala Yago, Edicións Fervenza, Espacio Aberto e ESAD-Galicia (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia) e, moi especialmente, a Edicións Xerais de Galicia que acolle anualmente esta publicación.

2. LITERATURA DRAMÁTICA INFANTIL Y JUVENIL:

TEXTO Y REPRESENTACIÓN

María Victoria Sotomayor Sáez
(Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen: Los estudios sobre el teatro infantil se han centrado mayoritariamente en el componente de representación/actuación y en el niño como emisor (actor), atendiendo a la dimensión educativa que tiene el teatro en cuanto expresión, juego y exploración. Mucha menos atención han recibido, en cambio, el componente textual y la recepción teatral infantil, incluso en su aspecto educativo. En este estudio se abordan las características de los textos dramáticos para niños y jóvenes en relación con el modelo genérico en que se inscriben, advirtiendo algunos rasgos específicos que afectan tanto a la temática como a las formas de expresión, construcción de los diálogos y recursos escénicos, y con una referencia especial al teatro de títeres por su peculiar naturaleza de doble intermediación.

Summary: Studies on theatre for children have mainly centred on performance and on the role of the child as a sender (actor), attending to the educational dimension of the theatre in terms of expression, game and exploration. However, less scholarly attention has been paid to the textual component and the reception of children's theatre, even in its educational function. This study aims at presenting the characteristics of dramatic texts for children and teenagers in relation to the generic model they are inscribed in. It is done by considering some specific features that affect both its thematics and its forms of expression, as well as the construction of dialogues

and scenic resources. A special reference to puppet theatre is also made due to its special nature of double mediation.

Palabras clave: Teatro infantil, texto dramático, representación, títeres.

Key words: theatre for children, dramatic text, performance, puppets.

El género dramático y el teatro para niños

Desde que Platón, en el Libro III de *La República*, y Aristóteles en su *Poética* establecieran las bases de lo que luego ha sido una reflexión constante y esforzada sobre los géneros literarios, una larga historia de estudios teóricos y críticos ha puesto de manifiesto la peculiar naturaleza del teatro y la dificultad de una definición válida para sus numerosísimas variantes a lo largo de los siglos[1]. En esencia, el teatro "es un arte de la mímesis" (Hubert 1988: 7) o imitación de la vida; pero mímesis perfecta, que oculta la voz del autor mediante el diálogo de los personajes. El teatro es representación directa de acciones sin que exista ninguna voz mediadora. Ya Platón oponía la mímesis a la diégesis, o modo en que el poeta habla en nombre de los personajes situándose en una posición de mediación; Aristóteles señalaba también la diferencia entre la mímesis directa y perfecta de la tragedia, en que los personajes hablan y actúan por sí mismos, y la mímesis indirecta de la epopeya, en que la realidad imitada se presenta a través de las palabras de alguien, de un narrador. El componente extratextual de representación es esencial en el género dramático, lo que nos sitúa ante un arte que va más allá de las palabras, o que no se construye sólo con palabras: la representación de la vida

1. La reflexión sobre el teatro es, incluso, la primera piedra de la teoría de la literatura, según justifica Carmen Bobes: "…la teoría literaria partió de las investigaciones sobre el teatro, concretamente sobre la tragedia, y amplió su objeto a lo largo de los siglos siempre a la vera de los escritos aristotélicos y de sus comentarios…" (Bobes Naves 1987: 16).

significa acción, gesto, movimiento y palabras; significa expresarse mediante la acción y comunicar a través de múltiples códigos. Tal particularidad, presente en todos los estudios sobre el género, ha sido reconocida y expresada con unas u otras terminologías y enfoques y ha planteado, como señala Carmen Bobes (1994: 241), problemas muy diferentes a los que han suscitado la lírica o la narrativa, que son artes exclusivamente verbales. Se ha llegado incluso a cuestionar la naturaleza literaria del teatro y la conveniencia o no de incluirlo en una clasificación de géneros junto con la épica y la lírica, ya que se trataría de un arte de otra especie o, en todo caso, un arte híbrido que integra lo literario y otras artes no literarias.

Es evidente que las diferentes posturas sobre este asunto dependen directamente del concepto de teatro que se maneje, al igual que el debate sobre la cualidad literaria de un texto depende del concepto de literatura que se tome como punto de partida. En el teatro hay dos elementos esenciales y que se necesitan mutuamente: el texto y la representación, cada uno con su función, significado y características. Pero a lo largo de la historia se han producido movimientos pendulares que han dado primacía al texto o a la representación como lo genuinamente teatral, relegando, ignorando e incluso negando el otro componente. La primacía del texto, que en realidad procede de la teoría aristotélica, ha sido lo más frecuente, ya que hasta finales del XIX no se empieza a considerar el papel imprescindible de lo espectacular y hasta bien entrado el siglo XX no se llega a negar el texto escrito como antiteatral (sobre todo en las tesis de Artaud), a favor de un teatro que es solamente representación y espectáculo visual. El equilibrio entre ambos extremos es la postura dominante en las actuales concepciones del fenómeno teatral, al considerar que todo texto dramático se escribe para ser representado y a ese fin último responde la forma que adopta: es en la representación donde alcanza su verdadero sentido y lo que explica sus características discursivas y formales. Pero el texto es necesario y supone, en la interpretación de Carmen Bobes, la primera fase de un proceso de comunicación que puede quedarse ahí o extenderse, des-

pués, a la representación. El texto escrito se dirige a la lectura; "la lectura es representación individual, la representación es la realización del texto en un espectáculo y constituye la última fase del proceso de comunicación que se abre generalmente con el texto escrito" (Bobes Naves 1994: 241).

También es cierto que en algunas formas de expresión dramática elementales y primitivas, más cercanas a la ceremonia ritual colectiva o a la expresión corporal que busca el juego del desdoblamiento y la contemplación, el texto parece adelgazarse, reducirse o desaparecer, como ocurre en la actualidad con espectáculos teatrales que no son representación de texto alguno. Sin embargo, no conviene olvidar que todo "acto teatral" desarrolla un texto en cuanto que hay una fabulación –constante vocación de mímesis–, si bien esta es una cuestión que ha sido objeto de análisis y controversia (García Barrientos 1981).

No es de extrañar que el debate sobre la naturaleza del teatro y su pluralidad de significados haya condicionado el propio concepto de teatro infantil y haya potenciado la orientación de su estudio hacia la dimensión educativa que tiene, en cuanto modo de expresión, juego y exploración, sobre otros enfoques que consideren al niño como receptor. En definitiva, la reflexión (orientada a la práctica) sobre el teatro infantil ha atendido al componente de representación/actuación sobre el componente textual, y al niño emisor (actor) sobre el niño receptor.

Los estudios sobre el teatro infantil no pueden valorarse al margen de los que se vienen desarrollando desde hace más de treinta años sobre la literatura infantil y juvenil. En estos, la primera tarea (que aún hoy no parece resuelta en todos sus ángulos) fue la de definir el objeto de estudio e identificar el corpus de creaciones que respondían a tal definición y características. Se ha considerado después su dimensión histórica, que permite conocer y fijar las tradiciones literarias nacionales para llegar a establecer el lugar de estas formas literarias en la historia cultural. La naturaleza de su receptor como sujeto educable ha suscitado numerosas reflexiones sobre la función

y/o valor de la literatura infantil como medio de aprendizaje, así como la forma de llevarlo a cabo; y en los últimos años, desde una perspectiva literaria, se han desarrollado estudios teóricos que tratan de establecer la especificidad de la literatura infantil y juvenil desde los presupuestos de las más recientes teorías de la literatura y de los géneros. Se plantean cuestiones como, por ejemplo, si esta literatura de receptor específico, se realiza mediante los mismos códigos genéricos que el resto de la literatura o, por el contrario, tiene reglas propias y distintas, o si todos los géneros y subgéneros se adecuan por igual a la competencia limitada de su receptor, entre otros problemas de gran interés para la propia teoría de la literatura.

Se puede asegurar, en lo que concierne a los tres grandes *géneros naturales*, los que responden a "actitudes fundamentales y universales del escritor ante el mundo y la vida" (Rodríguez Pequeño 1995: 60) con un discurso propio, que la literatura para niños y jóvenes se ajusta a ellos exactamente en los mismos términos que cualquier otra clase de literatura. Existen también *géneros históricos* (especializados formal y temáticamente, transformables, vinculados a condiciones sociales y culturales determinadas) y *subgéneros*, aunque en estos casos con un repertorio distinto, vinculado, como es obvio, a su propia historia y a la de los sistemas culturales en que se inserta. Es evidente, además, que no todos los géneros históricos y subgéneros tienen el mismo grado de complejidad[2] y requieren, por tanto, distinto nivel de competencia. La competencia limitada del receptor infantil excluye de su literatura ciertos géneros y condiciona la forma que adquieren otros de la literatura general cuando se dirigen a un lector modelo de estas características. La madurez intelectual y afectiva que requiere la comprensión de la tragedia, así como su propia temática, hace a este género totalmente ausente de la producción para niños. Creaciones próximas a la farsa y a formas específicas de teatro breve son las más habituales; aunque la conflictividad no está excluida de este teatro, lo

2. Relacionemos, por ejemplo, la entidad de cualquiera de las "formas simples" establecidas por Jolles (1930), como el caso, el chiste, el dicho o el enigma, con la de otras como la novela, la comedia o el soneto.

común es que los problemas de la realidad, cuando se plantean, queden matizados por elementos desdramatizadores.

Perspectivas de análisis del teatro infantil y juvenil

Los estudios sobre narrativa ya han puesto de manifiesto ciertos rasgos específicos que suelen adquirir estos géneros cuando van dirigidos a los niños: doble destinatario, linealidad cronológica, simplificación de recursos, reducción o eliminación de componentes de angustia o maldad extrema, tendencia a la voz narrativa en primera persona, etc.; rasgos que van modulándose a medida que crece la edad del destinatario y que aquí se mencionan de manera muy resumida. Los escasos estudios sobre lírica advierten sobre todo la cercanía de la creada para niños al discurso de la lírica popular en sus temas y procedimientos y una notable reducción de los géneros históricos, además de la tendencia a la poesía narrativa o poesía con anécdota por encima de la que expresa emoción intimista, sentimiento o vivencia interior[3].

No se ha abordado apenas el estudio del teatro desde esta perspectiva que implica, como hemos mencionado, la consideración del niño como receptor, ya que presenta problemas específicos que derivan de su peculiar naturaleza híbrida y extraliteraria. Narración y poesía son palabras: el teatro es acción y palabras. Se considera que es literatura infantil (identificando casi siempre este término con narrativa y poesía) la que tiene receptor infantil: cuando se habla de teatro infantil, sin embargo, se piensa inmediatamente en el niño emisor o productor de actos teatrales. El arte verbal de la narrativa y la lírica requieren para su producción una elevada competencia literaria y lingüística que los niños no poseen, ya que el aprendizaje para la producción y para la recepción no se desarrolla simétrica-

3. Para lo que concierne a estos géneros pueden consultarse, entre otros, los estudios de Palop (1978), Bortolussi (1985), Pelegrín (1990), Wall (1991), Sánchez Corral (1995), Cervera (1997), Colomer (1998, 1999), Lluch (1998, 2003), Sotomayor (2000, 2002) y Tabernero (2005).

mente. Por ello, las producciones verbales de los niños en etapas de escasa competencia son pasos en su proceso de aprendizaje y sucesivas aproximaciones a los elementos del arte literario: aprenden a crear imágenes, imaginar situaciones ficticias, jugar con sonidos y palabras, crear personajes, enlazar episodios. Sin embargo, cuando mediante el juego simbólico o juego dramático se desdoblan en otro e imitan la realidad representando acciones, ya están haciendo de teatro, o un rudimento de teatro, en aquello que es su sentido esencial: la mímesis directa por la acción, imitación de la vida mediante la representación directa de situaciones. Dicho de otra forma, se aprende antes a representar acciones que a elaborar el lenguaje para darle ese plus de significación que es lo literario. Por ello, los niños pueden producir teatro, o situaciones de naturaleza dramática, antes que narraciones o poemas que puedan considerarse tales; y por ello también la ambigüedad del término "teatro infantil" es mucho mayor que la de "literatura infantil", poesía infantil o cuentos infantiles y obliga a continuas aclaraciones de su polisemia[4]. Además de esto no hay que olvidar que poesía y narración tienen un autor--emisor individual, mientras que es rasgo característico del teatro la emisión y recepción colectivas. En la creación de una obra teatral tiene parte el autor del texto, pero también todos los agentes de la representación: director, actores, escenógrafo, equipo técnico, etc. Un conjunto de papeles indispensables, algunos de los cuales pueden ser asumidos por niños que de este modo se convierten en emisores: la función actoral, por ejemplo, para representar un texto creado por un autor. Este factor condiciona también el discurso dramático de los textos para niños. Así, se han consolidado denominaciones que tratan de diferenciar al niño receptor del niño emisor: teatro infantil/teatro escolar, teatro para niños/teatro de niños, teatro infantil/dramatización, literatura dramática/dramatización, y otras similares. Esta proliferación de términos, que refleja por lo

4. Así se puede comprobar en la mayoría de los estudios que se ocupan del tema, aun con distintas orientaciones: entre otros, Fernández Cambria (1987), Cervera (1991, 1997), Tejerina (1993, 1994, 2000), Matilla (1997) y Almena (1997).

general la condición del niño emisor en cuanto actor, no en cuanto autor del texto, no existe en los otros géneros, por más que se defienda, en ciertos casos, el carácter literario de las creaciones infantiles en estos marcos. Más aún: la atención al componente educativo de la literatura infantil (muchas veces en detrimento del literario), incluso su utilización clara como instrumento educativo, se ha dirigido a la comprensión en el caso de narración y poesía (lectura, animación a la lectura y muy poca escritura), mientras que en el teatro ha sucedido lo contrario: lo educativo del teatro está, al parecer, en su producción (juego dramático, dramatización) y muy poco en su recepción, tanto de textos como de espectáculos. Esta realidad tendrá que tomarse como referencia para cualquier interpretación y análisis del hecho teatral en relación con niños y adolescentes. Sabemos que el teatro no es sólo representación, sino también texto; el niño o el joven no es sólo actor, sino espectador o lector; el valor educativo del teatro está tanto en su recepción como en su emisión, y es hora ya de ocuparse con más detenimiento de las características que ofrece el teatro que los niños reciben y los textos que lo componen. Si además de la dimensión educativa tenemos en cuenta el discurso literario y teatral de estas obras, quizá habrá que replantearse el análisis y aplicar a los tres géneros los mismos criterios. Habrá que considerar textos dramáticos infantiles los escritos por adultos con un elevado nivel de competencia para ser leídos por niños o representados ante ellos. Y se trata de ver si estas obras responden a las mismas convenciones y procedimientos genéricos que las creadas para adultos, tal como hemos señalado en la poesía y la narrativa. En todo caso, es un análisis que no excluye el componente educativo, ya que se trata de ver cómo los textos dramáticos contribuyen al aprendizaje teatral, que significa no sólo producir, sino también comprender un texto leído y comprender una representación. La atención a la dimensión educativa de la producción nos llevaría a hablar de la dramatización o la escritura de textos dramáticos, tanto como de la escritura de relatos o poemas, lo que es, sin duda, un tema de gran interés pero distinto del que aquí nos ocupa.

El texto dramático para niños y jóvenes

El género dramático viene definido por una serie de rasgos que sintetiza Spang (1993) de la siguiente forma: inseparabilidad de texto y representación, plurimedialidad del drama (o multiplicidad de códigos), colectividad de producción y representación, aparente autonomía del drama, doble sistema de comunicación, diálogo dramático y carácter ficcional del drama y de la representación. Rasgos que recoge también Garrido Gallardo (1994: 186) y, de una u otra forma, los numerosos estudios existentes sobre teoría del teatro. La unidad esencial de texto y representación es, como venimos señalando desde el principio, la primera y decisiva marca de identidad de este género y de ella derivan todas las demás, en especial la especificidad del texto. Por estar destinado a la representación y escrito con los condicionantes de su recepción colectiva y ficción de autonomía, el texto dramático tiene unas características propias que hay que tomar como referencia para el análisis de las escritas para niños.

El primer rasgo es la ausencia de voz narrativa: el diálogo de los personajes es la única voz posible en el drama, la forma expresiva de este género que excluye, por tanto, lo que denomina Hubert (1988: 7-8) el "discurso comentativo": la escritura del autor nunca es subjetiva, toda confesión le está vedada, no puede expresar directamente su pensamiento. Tampoco puede describir a los personajes, ni siquiera presentarlos, sino que son ellos mismos quienes deben hacerlo.

Por otra parte, el diálogo dramático comporta una doble comunicación, ya que los personajes dialogan entre sí y se comunican con el espectador al mismo tiempo, lo que condiciona, sin duda, la escritura teatral y la arquitectura de actos y escenas. Los apartes son la más clara expresión de esta duplicidad de destinatario, al informar al espectador de algo que los demás personajes no saben ni deben saber, de manera que hace explícita la separación de destinatarios. Estos elementos derivan del hecho de que todo texto dramático está destinado a la representación y forman lo que llama Carmen Bobes el "tex-

to espectacular". De hecho, el texto dramático es un texto plural porque contiene un doble discurso: el del personaje y el del autor, manifestado en las acotaciones y demás elementos extradialogales necesarios para la puesta en escena. Un discurso que sólo se conoce en la lectura pero desparece en la representación y que, en ocasiones, puede ir más allá de su carácter funcional para cargarse de valor literario, simbólico o de otro tipo. De una u otra forma, el texto dramático debe construir un espacio y un tiempo que en su realización escénica representen el marco de la historia, mediante el sistema de convenciones que hace posible el fenómeno teatral. La historia que se desarrolla en el escenario es una ficcción, como en la narrativa, pero se percibe como real gracias al funcionamiento de un conjunto de signos que deben desprenderse del texto, ya sea implícita o explícitamente: actores/personajes, diálogo, acción/trama, gestualidad y movimiento, espacio escénico/espacio dramático, tiempo escénico/tiempo dramático, unidades de segmentación, etc. Un "pacto teatral" que tiene los mismos efectos que el "pacto narrativo", en cuanto que en ambos el receptor suspende su juicio sobre las con-diciones de "verdad" del mundo real y acepta las del mundo de la ficción, admitiéndolos como dos mundos claramente diferentes.

El acertado planteamiento de Bobes Naves integra todas estas cuestiones en la diferenciación de dos aspectos (que no partes) del texto dramático: el texto literario y el texto espectacular. "El primero está destinado a la lectura como modo de recepción, y el segundo propone una puesta en escena. Pero hay que advertir que todo el texto dramático se lee y todo él se representa, de modo que no identificamos, como a veces se ha hecho, el texto literario con el diálogo y el texto espectacular con las acotaciones" (1994: 242). Ciertamente, el diálogo (o "texto principal" para Ingarden) contiene numerosos signos para la puesta en escena y las acotaciones (o "texto secundario") puede tener, como hemos advertido ya, un valor literario más que funcional, caso, por ejemplo, de algunas acotaciones de Valle Inclán.

La cuestión nuclear de este trabajo es la que planteamos a continuación: ¿el teatro para niños se ajusta a este modelo o presenta rasgos específicos relacionados con un receptor en proceso de aprendizaje?

Un sintético recorrido por las obras más representativas escritas para niños en los últimos años[5] permite extraer algunas conclusiones al respecto.

A. En cuanto al **texto literario**, toda obra contiene una historia que unos personajes viven en un tiempo y un lugar, y que expresan mediante un diálogo que adopta las formas propias del estilo, tono y recursos formales de todo discurso literario. En este aspecto, las obras destinadas al receptor infantil, aunque abordan una suficiente variedad de temas e historias, acusan una fuerte influencia de los cuentos populares: una vez más, el folclore, ahora en forma dramática, se identifica en la conciencia colectiva como la literatura infantil por excelencia, la genuina literatura de los niños y sobre todo de los más pequeños. En el teatro esto se manifiesta, por una parte, en la abundante presencia de personajes y temas de la cuentística popular, adaptaciones de cuentos, recreaciones humorísticas y desmitificadoras o actualizaciones de tipos clásicos. Por otra, a un nivel más profundo, se advierte en la reproducción de la estructura descrita por Propp para los cuentos maravillosos, tal como demuestra Tejerina (1993). La mayor parte de los textos se organizan mediante la secuencia alejamiento-fechoría-partida-recepción del objeto mágico-combate-victoria-reparación-castigo-matrimonio que durante siglos conformó los relatos que transmitían la sabiduría popular y que sigue operativa incluso en las obras más ligadas a las nuevas corrientes dramáticas –a las que el teatro infantil, dicho sea de paso, no se muestra especialmente receptivo. Los problemas actuales también se abordan, aunque aparecen escasamente representados; las historias dramáticas que se ofrecen

5. Dada la imposibilidad de un análisis exhaustivo se han realizado una serie de calas en diferentes años sobre la base de las obras mejor valoradas por la crítica, ya sea obras premiadas, presentes en selecciones de lectura o recomendadas.

a los niños parecen ancladas en temas intemporales, y sólo las destinadas a jóvenes (muchas menos) abordan, como en la narrativa, temáticas de actualidad.

La construcción literaria de los diálogos, a juzgar por lo que dan a entender las obras consultadas, se sustentan preferentemente en tres grandes fuentes de recursos: el juego fónico-semántico propio del lenguaje oral, el acercamiento al tono clásico y correcto de los hipotextos en las numerosas adaptaciones existentes y el humor, con formas que van de lo escatológico a lo absurdo, de la parodia al surrealismo o del chiste a la caricatura. Además de esto, no es raro encontrar un lenguaje coloquial y de jerga en las obras juveniles, al igual que ocurre en la narrativa para este público, como recurso para lograr la identificación del receptor de esta edad al que se ofrecen temas también realistas y propios de su mundo, sobre todo en las obras dramáticas de los últimos años. No queremos entrar en ninguna valoración de la calidad literaria de estos diálogos (a veces bastante escasa) sino sólo en la identificación de rasgos específicos que puedan considerarse inherentes a este teatro. La inseparabilidad de texto y representación condiciona también la elaboración literaria del diálogo, ya que el teatro es simultáneamente palabra y acción. Las réplicas en el diálogo dramático suelen ser breves, o relativamente breves, puesto que el diálogo es por naturaleza intercambio y no relato. No obstante, el autor tiene un cierto margen de elaboración dentro de esta premisa de brevedad, de manera que puede imprimir un ritmo lento, pausado, rápido o vertiginoso a la acción en función del ritmo del diálogo. En este sentido, el teatro infantil se caracteriza por la brevedad a veces extrema de las intervenciones de los personajes, al considerar que el receptor infantil necesita dinamismo, cambio incesante y movimiento verbal y escénico. La opinión de Victoria Durán en su comentario a las representaciones de Pipo y Pipa por Bartolozzi y Magda Donato parece seguir vigente muchos años después en cuanto a los requerimientos de un teatro destinado a los niños:

> La escenografía de todas estas obras es admirable.[…] Las aventuras del héroe necesitaban muchos escenarios, cambio rápido de decorados, luces, trucos fantasmagóricos, etcétera, estando obligados a que tanto la escenografía como el vestuario se resolviese dentro de ciertos límites y múltiples dificultades, y a pesar de ello no cabe en su realización mejor resultado. Estas comedias infantiles tienen una escenificación mil veces más trabajosa que otro tipo de obra teatral; el texto, con su diálogo reducido a las mínimas proporciones, procura siempre servir al "movimiento", por lo cual el mayor trabajo de los autores casi siempre empieza con los ensayos, después de escrita la comedia, siendo el montaje y la dirección más difícil que el de un drama sentimental (*La Voz,* 20-04-1936).

En ocasiones, el ritmo cuasi vertiginoso del lenguaje se ve reforzado por la profusión de exclamaciones, interjecciones, monosílabos y onomatopeyas que potencian la gestualidad y el movimiento escénico, en una concepción de la obra que apoya lo teatral en la acción mucho más que en la palabra. Nuevamente es preciso advertir que es una característica propia del teatro infantil que no se puede aplicar en los mismos términos al juvenil, dentro de la escasa producción de que disponemos en este último caso.

La elaboración literaria de las acotaciones está en estrecha relación con los condicionamientos sociales, culturales y educativos del género teatral. Ante la dificultad de llevar los textos a escena y su uso preferentemente escolar, la lectura parece ser el destino de unas obras que, por tanto, adecuan su texto espectacular a la dinámica de la lectura. Para facilitar la misma, las acotaciones se hacen más narrativas que escénicas y en este sentido son susceptibles de una elaboración literaria que en gran parte se libera de las servidumbres de la puesta en escena y se orienta a la descripción de personajes o a la narración de episodios, haciendo posible el "discurso comentativo" al que antes hacíamos referencia. Otros elementos de la edición como las ilustraciones y demás componentes paratextuales se justifican también por esta condición de "teatro para leer" que caracteriza a una buena parte de la producción infantil y juvenil.

B. En cuanto al llamado **texto espectacular** se observan también algunos aspectos que definen la especificidad del teatro infantil y juvenil frente al adulto.

Quizá la nota más destacada sea la simplicidad de la propuesta escénica contenida en los textos frente a la diversidad que ofrece el teatro para adultos, con un amplio abanico que abarca desde la escenografía más elemental a la más compleja. A juzgar por lo que aporta el texto espectacular (tanto en las acotaciones como en otros elementos textuales) la realización escénica puede materializarse sobre unos cuantos elementos mínimos, eso sí, cargados de significado, ya que sobre ellos se puede construir todo un espacio dramático donde situar la historia. Es frecuente observar la escasez de indicaciones para la construcción del decorado, que en muchos casos se limita a su mera identificación: un bosque, el interior de una casa, un palacio. No es raro que se omita incluso esta identificación, y al comenzar la obra los personajes, simplemente, aparecen en escena. Se puede entender que se proyecta una escenografía simple bien por la naturaleza de un público capaz de dar significado a los objetos más simples, bien para facilitar la puesta en escena en el ámbito escolar, siempre limitado en sus recursos y protagonizado por individuos no profesionales del teatro.

Dos conclusiones se desprenden, en mi opinión, de esta manera de plantear la puesta en escena. Una: se impone un concepto del teatro en el que el texto es sólo una parte y el espectáculo tiene sus propios creadores. El autor del texto renuncia en gran medida a intervenir en la puesta en escena y deja la creación de los elementos escénicos, desde el decorado a la iluminación, el vestuario, la dirección de actores y la interpretación, en otras manos. Se destaca así el carácter colectivo de la creación teatral, uno de los rasgos más interesantes que definen el género. Dos: la posibilidad de construir un espacio escénico plenamente significativo con pocos elementos, casi siempre alejados de toda estética verista, remarca la capacidad infantil para asumir el "pacto escénico" y aceptar el sistema de convenciones sobre el que se sustenta el teatro. Si aceptamos que el hecho

teatral se produce cuando se traspasa la "cuarta pared", o sea, los límites del significante, y se vive la historia representada como si fuera real, con esta escenografía simple y no realista se considera al receptor infantil capaz de vivir el hecho teatral en su misma esencia: juega a ser otro y ve cómo otros juegan a ser otros. Ambas cosas las acepta sin necesidad de muchos apoyos. De esta forma, podemos afirmar que el hecho teatral se da en los niños de manera particularmente intensa y que los textos dramáticos lo ponen de manifiesto, aunque en una primera lectura sean las circunstancias prácticas, las limitaciones del teatro infantil o el poco cuidado que se le dispensa, la interpretación que se impone.

Se ha señalado ya (Tejerina 1994) la capacidad educativa de la lectura teatral en cuanto que requiere la representación mental de una puesta en escena. No cabe duda de que esto es un factor de dificultad en la lectura de textos dramáticos y, quizá, una de las causas de que sea un género mucho menos leído que la narrativa o la poesía (también entre los adultos, desde luego). Sea para facilitar la lectura, sea por la conciencia de que la narración está más cerca de la actividad espontánea de los niños en su aprendizaje comunicativo que el género dramático, sea por meras razones de aceptación comercial y social o de práctica en el aula, lo cierto es que el discurso propiamente teatral aparece con frecuencia "contaminado" por elementos propios del discurso narrativo. La ausencia de voz narrativa que supone la naturaleza esencialmente dialogal del texto dramático se ve alterada en no pocos casos por la presencia de un narrador, que tiene como función presentar, justificar y explicar la historia que a continuación se va a conocer. En cuanto que sirve para facilitar la lectura y la comprensión no es sino una consecuencia de la limitada competencia que se supone al receptor y de la dimensión educativa inherente a todo producto artístico y literario destinado a los niños. Aunque la presencia de un personaje narrador no es totalmente ajena al teatro para adultos, en este último caso suele operar como técnica de distanciamiento y con significados muy precisos. También el uso de la lectura teatral como práctica educativa en el aula suele contar con la figura de un narrador

que, en realidad, es el lector de las acotaciones. La inexistencia en este caso de un espacio escénico y de una puesta en escena que dé sentido a la historia hace necesario articular una suerte de "narración" donde el diálogo de los personajes adquiera sentido.

No es aventurado suponer que este planteamiento facilitador que se advierte en la simplicidad escénica y en el acercamiento al discurso narrativo es una consecuencia del concepto ya afianzado de literatura infantil como vehículo de educación literaria y de la aceptación social mayoritaria que esta literatura está alcanzando en nuestro tiempo. ¿Cómo explicar si no que la adecuación al receptor infantil en la producción dramática del siglo pasada, casi hasta el último tercio, se sustentara en el tratamiento de la historia y su mensaje antes que en cuestiones de técnica teatral, como ahora podemos observar? Con el riesgo que conlleva cualquier generalización, se puede señalar como marca específica del teatro infantil en los dos primeros tercios del siglo XX una temática propia, bien cercana a los cuentos populares o bien con historias de animales, imaginativas y fantásticas y dominadas, aun en los mejores textos, por un irrenunciable mensaje aleccionador; sin embargo, la puesta en escena respondía a los mismos parámetros que cualquier otra obra teatral y se ajustaba a las convenciones teatrales que en cada momento marcaban el teatro mayoritario o los impulsos de renovación. En las obras publicadas en los últimos treinta o cuarenta años, sin embargo, se advierte que el código ha cambiado, y sin renunciar a la adecuación de temas y mensajes introduce también rasgos formales específicos que afectan al carácter representable de estos textos. La representación introducida por un narrador, que incluso a veces entra en escena a lo largo de la obra paralizando la acción para explicar lo que ocurre, o la técnica del teatro dentro del teatro (que aquí sería, en realidad, teatro dentro de la narración) también permite asomarse a los mecanismos del lenguaje teatral, observar desde fuera las convenciones que lo sustentan y con ello (además del distanciamiento que impide la identificación y posibilita la crítica, como tiene, por ejemplo, en el teatro brechtiano o de Buero Vallejo) avanzar en el aprendizaje teatral, o sea, el aprendizaje del propio código.

El carácter facilitador de los textos dramáticos para niños en la actualidad se observa también en las formas de segmentación empleadas. Normalmente se trata de piezas cortas (para facilitar la memorización en el caso de que vayan a ser representadas por niños) segmentadas en secuencias breves llamadas escenas, movimientos, o de cualquier otra forma, incluso sin marcar en el texto. Las macrosecuencias se denominan actos o partes y a veces son la única segmentación que existe; las microsecuencias o escenas, marcadas por las salidas y entradas de personajes, revisten todas las formas posibles incluyendo a veces incluso el cambio de decorado y una acusada ruptura temporal. En realidad, la secuencia que más se mantiene es la escena, considerada probablemente como la más representativa del género para el receptor infantil, si bien su entidad es muy variable y casi siempre se aleja de lo que es su construcción más tradicional.

Teatro de títeres

Esta reflexión sobre la literatura dramática que tiene al niño como receptor no puede concluir sin una referencia al teatro de títeres; un teatro que forma parte inexcusable de las experiencias infantiles y que constituye, para niños y adultos, una de las más ricas y gozosas formas de expresión dramática.

Los títeres, formas dramáticas de antiquísima tradición y procedencia oriental, se caracterizan en lo esencial por utilizar mediadores en su comunicación con el público y por velar la representación directa de la realidad con juegos de luces y sombras que añaden a la historia nuevos significados. En ellas el esquema comunicativo se complica al introducirse nuevas voces; sin embargo, estas formas dramáticas populares, de sencilla apariencia y compleja realidad, son fácilmente interpretables por los niños, que las perciben cercanas a su ámbito de experiencias: quizá, como apunta Soriano, por el componente de juego que en ellos subyace y por la carga burlesca y desmitificadora que contiene el muñeco, "representación miniaturiza-

da del adulto" (Soriano 1995: 681). Los títeres, representativos de un arte ingenuo y popular, vienen a mostrar de nuevo que los sencillos esquemas del lenguaje artístico popular son los más cercanos a las posibilidades receptivas infantiles.

Ahora bien: si en alguna forma de teatro prevalece la acción, el movimiento y el lenguaje visual es, precisamente, en el teatro de títeres. ¿Qué ocurre, entonces, con sus textos?

Realmente el teatro de títeres merecería por sí solo un estudio que excedería con creces los límites de este estudio. Un arte del que Ángeles Gasset advierte que "no constituye un género literario escrito" (Gasset 1955: 13) y que en su larga historia se ha nutrido de toda clase de historias, fábulas, leyendas y relatos de la tradición popular, gestas heroicas, historias sagradas y comedias de santos, burlas y chanzas, exhibiciones de figuras portentosas, farsas y entremeses y, en general, toda clase de historias capaces de formar parte de la fiesta, ya sea religiosa o carnavalesca. Espectáculo para adultos, no derivó hacia el público infantil hasta entrado el siglo XX: "…lo que era propio de las ferias populares, de los jardines públicos, de la calle, en una palabra, penetra en la escuela y se convierte en una actividad escolar" (Gasset 1955: 12).

Es entonces cuando la sátira, el grotesco y la burla extrema que caracterizaban a los títeres dejan paso a las historias de tradición oral y, en todo caso, a una suave caricatura inofensiva. Los textos para títeres, desde entonces hasta ahora, bien sean adaptaciones de obras o textos creados expresamente para muñecos, dependen en gran medida de la clase de títere al que estén vinculados, ya que varía mucho su dinamismo, posibilidades y forma de manipulación y con ello el tono y estilo que cada uno representa[6]. Así, un romance

6. Una magnífica y clarificadora exposición de todo lo que concierne a la creación de historias, puesta en escena, clases de títeres, manipulación y demás aspectos relativos a este arte se encuentra en Amorós y Paricio (2000). La mayor parte de las publicaciones que se ocupan de los títeres se refieren a la construcción y manipulación de los muñecos y, sobre todo, a su valor educativo, con propuestas para la práctica escolar. Vid. también Tejerina (1994).

representado por marionetas de hilo o de varillas puede mantener su tono y forma original, mientras que si son títeres de guante quienes lo protagonizan se requiere una adaptación que introduzca diálogo, cambie perspectivas narrativas, incremente el dinamismo y acentúe el valor arquetípico de los personajes.

No abundan los textos teatrales escritos para títeres. La tradición nos confirma un fuerte componente de improvisación sobre la base de un esquema narrativo sostenido sobre unos cuantos momentos, textos de tradición oral (cuentos populares, romances, etc.) o guiones con un diálogo simple que sirve de base para una sucesión de efectos visuales y sonoros sobre la personalidad del títere.

Del análisis de los textos existentes se pueden extraer algunos rasgos propios de este discurso de doble intermediación. Si el teatro es mímesis directa, la imitación en este caso utiliza objetos (muñecos, siluetas), de manera que el receptor debe hacer una doble operación en su creación de verosimilitud, aceptando las convenciones muñecos/actores y actores/personajes. Pero aún hay otra instancia en esta simulación, el manipulador o titiritero, unas veces oculto y otras visible pero siempre presente. De ahí que sea componente específico de los textos para títeres el diálogo entre el muñeco y el titiritero, siendo así que este último está fuera de la historia como mero observador, comentarista o manipulador. En estos diálogos se hace explícito el mecanismo teatral ante el receptor, en tanto que su finalidad suele ser iniciar la historia, despertar o presentar al títere, inducirle a respetar el guión o comentar con él alguna incidencia de la acción.

Por otra parte, es esencial un diálogo rápido y de réplicas muy breves que subrayen el movimiento exagerado del títere. Un diálogo frecuentemente cargado de efectos cómicos y abierto a apelaciones al público. Su contenido esquemático, repetitivo y efectista es el que corresponde a unos personajes que no son sino arquetipos: la condensación de un tipo humano al que se ha "deshumanizado" al convertirlo en muñeco y despojarlo de su compleja y contradictoria naturaleza. Los muñecos se definen por un único rasgo de carácter, en función del cual se expresan en el diálogo. La magistral creación

valleinclanesca del esperpento *Los cuernos de don Friolera* es un magnífico ejemplo de las diferentes maneras de teatralizar una historia, entre ellas la del popular bululú, y las farsas para títeres de Lorca muestran igualmente los automatismos del muñeco en el desarrollo de conflictos humanos.

Las acotaciones subrayan el esquemático simbolismo de la escenografía –nunca verista, claro– y, sobre todo, marcan el rápido movimiento de los muñecos y demás elementos escénicos, que aparecen y desaparecen posibilitando múltiples cambios de escena y decorado.

La aparente simplicidad del teatro de títeres, en cualquiera de sus variantes, no es sino el resultado de un largo proceso de depuración y estilización para reducir lo complejo a sus componentes elementales. Es lo que representa el arte popular, tan cercano a la competencia infantil. Pero los títeres, en cuanto creación plástica, visual y sonora, también pueden hacer explícita la complejidad de su arte en montajes para públicos de todas las edades y representando toda clase de temas.

Bibliografía

Almena, F. (1997), "Teatro infantil y dramatización escolar", en P. Cerrillo, y J. García Padrino (coords.), *Teatro infantil y dramatización escolar*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 119-125.

Amorós, P., y P. **Paricio** (2000), *Títeres y titiriteros. El lenguaje de los títeres,* Jaca: Pirineum Editorial.

Bobes Naves, M. C. (comp. e introd.) (1987), *Teoría del teatro,* Madrid: Arco Libros.

— (1994), "El teatro", en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura,* Madrid: Taurus, pp. 241-267.

Bortolussi, M. (1985), *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid: Alhambra.

Cervera, J. (1991), *Teoría de la literatura infantil,* Bilbao: Mensajero.

— (1997), *La creación literaria para niños,* Bilbao: Mensajero.

Colomer, T. (1998), *La formación del lector literario,* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

— (1999), *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid: Síntesis.

Fernández Cambria, E. (1987), *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud. (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid: Escuela Española.

García Barrientos, J. L. (1981), "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro", *Segismundo*, 33-34, pp. 9-50.

Garrido Gallardo, M. Á. (1994), "Los géneros literarios", en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura,* Madrid: Taurus, pp. 165-189.

Gasset, Á. (1995), *Títeres con cabeza,* Madrid: Aguilar.

Hubert, M.-C. (1988), *Le théâtre,* Paris: Armand Colin.

Jolles, A. (1930), *Einfache Formen,* Tubingen: Niemeyer.

Lluch, G. (1998), *El lector model en la narrativa infantil i juvenil actual,* Bellaterra / Castellón / Valencia: Universidad Autónoma de Barcelona / Universidad Jaume I / Universidad de Valencia.

— (2003), *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Matilla, L. (1997), "Tendencias actuales del teatro para niños", en P. Cerrillo, y J. García Padrino (coords.), *Teatro infantil y dramatización escolar,* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 63-70.

Palop, P. (1978), "Poesía infantil y recursos de estilo", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos II*, Oviedo: Universidad, pp. 415-437.

Pelegrín, A. (1990), "Poesía infantil", *CLIJ*, 10, pp. 8-13.

Rodríguez Pequeño, F. J. (1995), *Ficción y géneros literarios,* Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma.

Sánchez Corral, L. (1995), *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona: Paidós.

Soriano, M. (1995), *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas,* Buenos Aires: Colihue.

Sotomayor, M. V. (2000), "Lenguaje literario, géneros y literatura infantil", en P. Cerrillo, y J. García Padrino (coords.), *Presente y*

futuro de la literatura infantil, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 27-65.

— (2002), "Poesía infantil española de los últimos veinte años", *Lazarillo,* 8, pp. 8-23.

Spang, K. (1996), *Géneros literarios*, Madrid: Síntesis.

Tabernero Sala, R. (2005), *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI,* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Tejerina, I. (1993), *Estudio de los textos teatrales para niños,* Santander: Universidad de Cantabria.

— (1994), *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas,* Madrid: Siglo XXI.

— (2000), "La literatura dramática infantil. Luces y sombras", en *ADE Teatro,* 80, pp. 102-107.

Wall, B. (1991), *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction,* London: MacMillan.

3. ¿A QUÉ LLAMAMOS REPRESENTACIÓN?

Teresa Duran
(Universidad de Barcelona)

Resumen: El concepto de la representación está íntimamente ligado al potencial humano de la comprensión y aprehensión de la alteridad. Es decir, a la inclusión efectiva de una realidad "otra". La psicología y la semiología, entendida ésta como ciencia que se ocupa de la función de los signos en el seno social, iluminan este concepto desde distintas vertientes. Mientras que la psicología se dedica al estudio preferente de la comunicación en directo, la semiología lo hace a partir del fenómeno de la comunicación diferida, dentro del cual debería englobarse la actividad lectora. Mediante la lectura la mente humana asume distintas facetas de la representación de la realidad, ya sea a través de los signos alfabéticos o de los icónicos, en el caso del libro y más específicamente en la literatura infantil. Mediante signos alfabéticos o icónicos se suple, en la comunicación diferida el desarrollo del espectáculo de una representación que podría haber tenido lugar en los escenarios teatrales, o que puede llegar a ellos, sin que ello sea un factor determinante.

Summary: The concept of performance is closely linked to the human potential of understanding and capturing alterity, that is, to the effective inclusion of an "other" reality. Psychology and Semiology, understood the latter as the science that studies signs rooted in particular social settings, shed light on this issue from different viewpoints. Whereas Psychology is devoted to the preferential study of direct communication, Semiology centres on recorded commu-

nication, where the reading activity should be included. In the process of reading the human mind internalises different patterns of the representation of reality, either through alphabetical or iconic signs. This happens with books and, more specifically, with literature for children. In recorded communication, alphabetical or iconic signs supply the development of a performance that may have been played on the stage, or that it could be done in the future, though this may not be a determining feature.

Palabras clave: representación, comunicación, lectura, alteridad.

Key words: Performance, communication, reading, alterity.

¿Qué es la representación?

La pregunta puede tener varias respuestas. Etimológicamente RE-presentar significa volver a presentar y PRE-sentar significa una acción encaminada a dejar bien asentada una cosa (concepto) o persona.

Pero más allá de su raíz etimológica, todos hablamos de *representación* teatral cuando fingimos cualquier acontecimiento, cuando la ficción dialéctica nos ayuda a comprender una realidad "otra". Hablamos de representantes del pueblo cuando designamos a aquellas personas que nos *representan* en los escenarios del poder, a los "otros" que son –o deberían convertirse en– mi "yo". Y hablamos de representación en el caso de la imagen icónica, cuando una imagen, una postal, pongamos por caso, *representa* la torre Eiffel de París (no lo es, sólo la representa, es decir, la presenta de una manera "otra" que en la realidad).

El nexo común de todas esas representaciones –que de alguna manera se convierten en las ficciones indispensables para la sociabilización del individuo– radica en el concepto de *alteridad*, un concepto importantísimo porque a través del otro, de lo otro, se alcanza a ser más nosotros mismos que nunca.

Entre los psicólogos, Lacan es quizá quien más atención ha dedicado al fenómeno de la alteridad, a su génesis, desarrollo e importancia en el niño. Abreviando y sintetizando quizá en exceso, podríamos decir que el ser humano empieza a asumir el concepto de alteridad en el momento en que descubre que la imagen reflejada en el espejo es su propia imagen, que mi yo tiene un reflejo, que "yo me veo", y se complace en ello, cosa que al parecer no consiguen los animales porque siempre verían a otro congénere de su especie en el espejo, pero no a si mismos. Parece ser, pues, que la mente humana acepta, a través de la alteridad del espejo, la ficción verosímil y persuasiva del otro yo que vive en mí.

Y es a través de esta ficción verosímil y persuasiva que la humanidad desarrolla el potencial de las artes a través de signos –a los que podemos cualificar de artificios– que actúan como reflejo especular de los "otros yo" que viven en mí.

Comunicación directa y comunicación diferida

Los seres vivos nos comunicamos por signos. Claro está que hay signos de todo orden: auditivos, olfativos, gustativos, táctiles o gestuales, visuales… Y claro está que algunos animales tienen más desarrolladas las capacidades olfativas o auditivas que las personas, pero ahora no nos preocupemos por ello, y entretengámonos en algo que se deriva de ello.

La mayoría de los niños nacen bien equipados para la percepción sensorial, es decir para la *comunicación directa*: aprenden pronto a preferir una voz, a centrar la mirada según sus intereses, a recrearse en determinados olfatos… Todo ello, la percepción sensible, forma parte integrante de la comunicación en directo. Bailar con tu pareja, saborear un guiso, oler una rosa son ejemplos de larga tradición histórica sobre los modos humanos de comunicarse en directo. El acto de comunicación se produce según aquel esquema básico que va del emisor al receptor a través del mensaje. No cabe duda de que cuando el emisor y el receptor comparten un

mismo tiempo, espacio y percepción sensorial, la calidad de la comunicación es óptima.

Pero no todo es un acto de comunicación en directo… Las personas hallaron hace ya muchos siglos la manera de romper la barrera del tiempo y del espacio en que vivían para transmitir informaciones convenientemente codificadas mediante signos. Los primeros signos gráficos tuvieron un carácter ornamental o mágico. Después llegaron las estatuas, figurillas y pinturas de representación. Y a estas imágenes, en Mesopotamia y Egipto sucedieron aquellos otros signos que constituyen la historia del alfabeto y, por consiguiente, de la escritura (que ya no dibujo o arte) y de la lectura. Los signos alfabéticos y numéricos son fruto de una convención. Pero no debemos olvidar que nuestros signos alfabéticos son, ante todo, *grafías*, es decir trazos que significan sonidos. En el alfabeto español los signos alfabéticos se suman uno tras otro para adquirir su específica y casi unívoca significación fonética (lo de la b y la v o la dichosa k son un poco liosas), aunque su aspecto gráfico puede diferir según la tipografía utilizada. Y por lo tanto, la definición que del verbo leer da el diccionario, definiéndolo como acción de descodificar los signos alfabéticos hace referencia a la percepción visual de unos signos gráficos de significado sonoro (leer pondría en juego *la vista* y el *oído*). Para mejor entender dicho artefacto comunicativo debemos ubicarlo dentro de los parámetros de la *comunicación diferida*.

Se entiende por *comunicación diferida* aquella que se produce cuando emisor y receptor se hallan fuera del contingente de inmediatez, y el mensaje ha sido confiado a un soporte de transmisión susceptible de ser codificado y descodificado inteligentemente, con independencia de las coordenadas del tiempo y del espacio que lo originaron.

Podemos distinguir entre los mensajes de comunicación diferida *impresos* (el libro, una carta, una factura…) y los mensajes de comunicación diferida *grabados* (un CD musical, una película, un telenoticias, un curso on line…). Actualmente el aprendizaje de la lectura afecta de lleno a ambos tipos de comunicación. Y también la apre-

hensión de lo representado o representable, mediante una puesta en escena o una ilustración (que vienen a ser lo mismo).

Si nos centramos en la historia del género dramático, observaremos inmediatamente que en dicha trayectoria se alternan la comunicación diferida (la del texto dramático o, actualmente, el DVD de la puesta en escena de *La Flauta Mágica* hecha por Ingmar Bergman, por ejemplo) y la comunicación en directo (la que tiene lugar cada año en los festivales de Mérida o aquella animación callejera con la que puedes toparte al ir a la plaza el sábado por la mañana).

El lenguaje coloquial lo distingue muy claramente: entre nosotros es muy usual decir "He ido a **ver** *La fierecilla Domada*" o "¿Nunca **has visto** *Hamlet*?" y también: "Estoy **leyendo** *Fuenteovejuna"* o "¿Nunca **has leído** *Las preciosas ridículas*?", indicando dos actividades bien distintas. Los dramaturgos saben bien que una obra nunca representada equivale a una obra nunca escrita, porque es la representación teatral, en su esencia de comunicación en directo, la que culmina la obra. En cada representación teatral se conjugan los lenguajes sensoriales, especialmente la vista y el oído, que nos permiten la percepción del lenguaje gestual, y además, empatías emotivas mucho más directas e intensas que en el caso de la lectura de una obra teatral.

El gran objetivo del género dramático es conseguir comunicar en directo, mediante la representación teatral, aquello que escribieron, Shakespeare, Lope o Molière, tan lejanos, ya, en el tiempo, pero cuyas ficciones literarias se nos hacen tan presentes a cada representación. Es decir, académicamente hablando, el objetivo dramatúrgico se consigue con el salto de una comunicación diferida a una comunicación recreada en directo... O no.

Porque también hay muchos espectáculos y fiestas –como los carnavales– sin ninguna comunicación diferida previa, porque toda su dramaturgia se efectúa en directo y sin texto previo. O muchos textos –especialmente los relatos de narrador intradiegético– nunca pensados como textos dramáticos que son fácilmente representables (y aquí valdría el ejemplo de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, interpretado por Lola Herrera).

Incluso puede llegarse a pensar que cualquier concretización –en el sentido que le da Iser (1972)– no es más que una puesta en escena mediante signos de comunicación.

Tipología básica de los signos gráficos

Cualquier representación, diferida o en directo, nos llega a través de los signos. Los signos estimulan las capacidades cognitivas. Podemos calificar los signos como entes inteligibles (Wittgenstein 1961). Y tener presente que la inteligibilidad del signo nos hace inteligentes.

El mundo de los signos gráficos en general corresponde a categorías y abstracciones que resultan ser *ficciones necesarias para la comunicación diferida* y muy especialmente en la literatura infantil.

> Las líneas de las carreteras en los mapas, los puntos que designan ciudades, los mismos nombres comunes, aunque sean de una extrema ficción como apuntó David Hume hace más de doscientos cincuenta años, son, sin embargo, ficciones indispensables para el pensamiento y el discurso, para la cognición y la comprensión, incluso para la salud mental (Barth 1989).

Centrándonos más en nuestro tema de estudio, debemos admitir que la lectura se basa en la percepción de los signos visuales aunque entre estos, el concepto coloquial de lectura parece haber enfatizado más los signos alfabéticos. En el campo de la imagen, y especialmente en la imagen figurativa, lo más usual es que grafía establezca una relación analógica entre lo que se muestra y la realidad (de lo que se derivaría una relación entre *vista* y *memoria*). Por ello "ver una representación", en el teatro, en la plaza (lo que ahora se designa como animación teatral), o en el libro ilustrado donde el ilustrador asume el papel de "metteur en scéne" o director teatral pues él hace el cásting, se ocupa de las luces y del vestuario, congela las mímicas, ubica los personajes, se encarga de la escenografía, etc., es algo para cuyo análisis la mejor ciencia no es la psicología, si no la semiología.

Los estudios semiológicos de Eco, Pierce, etc., nos permiten efectuar diferentes tipologías de signos y distinguir, por ejemplo entre *indicios*, *señales* y *símbolos*.

- Un *indicio* es un tipo de señal de significación muy *polivalente* (por ejemplo una nube puede indicar lluvia o no, en el cómic una nariz roja puede indicar resfriado o borrachera…).
- Una *señal* es *unívoca* y, en general, *excluyente* (una *r* no es una *p,* un *8* no es un *2*, un *stop* no es una *curva a la derecha*). Gráficamente acostumbran a ser fruto de una convención con un alto grado de abstracción o estilización sintética.
- Un *símbolo* gráfico acostumbra a partir de un dibujo de representación cuyo significado *trasciende la mera realidad a la que representa* (por ejemplo: la paloma de la paz no significa que las palomas sean intrínsecamente pacíficas, o si se añade una corona de laurel a un guiso no por ello nos va a salir más victorioso… El blanco no significa pureza en todas las culturas, el dragón tampoco es malvado universalmente…). Los símbolos son fruto de convenciones culturales de larga tradición mitológica –aunque actualmente el diseño gráfico, con la creación de marcas y logotipos vaya creando nuevas mitologías, véase por ejemplo, la fotografía quemada sobre fondo rojo del Che Guevara o la concha de la Shell– y por ello los símbolos no designan tanto una realidad como evocan un valor idealizado o por idealizar.

Hay diferencias entre el potencial de una señal y el potencial de un símbolo. La señal *designa*, el símbolo *alude*. Mientras que normalmente la señal actúa como puente entre la razón y la realidad, (inteligencia racional) el símbolo enlazaría la realidad con el inconsciente, permitiendo la intuición de una realidad "otra" (inteligencia emotiva). Tanto la ilustración como la representación teatral pertenecen al ámbito de lo simbólico por su capacidad alusiva o ilusoria, por su núcleo esencial de alteridad, por su fecundo carácter ficticio. Ilustración icónica entendida como puesta en escena diferida o

representación teatral entendida como comunicación en directo nos permiten observar cómo ambas manifestaciones simbólicas no siempre representan un *hecho* sino, muchas veces, una *opción*.

Hace tanto tiempo que aprendimos a "ver", queda tan lejos de nosotros el primer contacto con aquellas formas sin peso ni grosor que hay en los libros y pantallas, que hemos llegado a la conclusión de que todo el mundo saber mirar una imagen sin haberlo aprendido, y que nada es más evidente que un dibujo figurativo o una fotografía. Nuestros críos son tan payasos, y los juegos y lenguajes ecolálicos y onomatopéyicos con los que nos dirigimos a ellos en su más tierna infancia quedan ya tan lejos, que creemos que el aprendizaje del juego simbólico y el aprendizaje de la representación teatral son genéticos. Y sin embargo, no es así. Lo aprendimos. Y lo aprendimos gracias al potencial humano para entender la representación. Un potencial singular que no se da en ningún otro ser vivo que no sea el género humano. ¿Recuerdan aquella aguda observación de Eco?

> Si con la pluma dibujo sobre una hoja de papel la silueta de un caballo reduciéndola a una línea continua y elemental, cualquiera estaría dispuesto a reconocer un caballo en ese dibujo; sin embargo, la única propiedad que tiene el caballo del dibujo (un trazo negro continuo) es la única propiedad que un auténtico caballo no tiene (Eco 1988).

Entonces…

Entonces, un libro ilustrado puede perfectamente equivaler al despliegue de un espectáculo teatral ante los ojos de un niño. Y, viceversa, un espectáculo teatral puede perfectamente equivaler al despliegue de una gran imagen narrativa ante los ojos de un niño. Es más, los primeros dibujos infantiles, en la etapa que Lowenfeld (1942) califica de garabateo, no son sino amplios y expresivos docudramas ejecutados por niños que encuentran en el lenguaje simbólico de los signos gráficos su modo de expresión y representación primigenio.

El aprendizaje lector de la representación gráfica

La escuela nace con el objetivo principal de enseñar la lectura alfabética, pero desgraciadamente la escuela de la alfabetización, donde se aprende a leer y a escribir no es, oficialmente aún, la escuela donde desarrollar íntegramente las facultades de lectura semiológica que ofrece nuestro entorno, pues parece olvidar –o no equilibrar suficientemente– el resto de percepciones visuales que se multiplican a nuestro alrededor.

> Si las tareas de la semiología se agrandan sin cesar, es porqué descubrimos cada vez más cual es la importancia y la extensión de *la significación* en el mundo; la significación se convierte en el modo de pensar de la sociedad moderna, un poco como *el hecho* constituyó precedentemente la unidad de reflexión de la ciencia positiva (Barthes 1985).

Hay que señalar que los adultos somos especialmente inconscientes de hasta qué punto nuestra comprensión de la representación es fruto de un aprendizaje. Efectivamente, comprender la representación no es una actividad congénita. Es el resultado de un largo proceso donde el habla y el adulto resultan esenciales.

Una de las funciones esenciales de las representaciones, gráficas o lúdicas, dirigidas a la más tierna infancia consiste en familiarizar progresivamente al niño con la representación de la realidad porqué, cognitivamente, percibir la realidad o percibir su representación son dos cosas bien distintas, en las que el niño desarrolla habilidades y experiencias sumamente básicas para su desarrollo y sociabilización. Y esta iniciación a la experiencia artística pasa por el habla del adulto. El intercambio oral adulto/signo/niño es imprescindible.

La experiencia de la adquisición de la representación, y más concretamente, de la representación gráfica, es, según la psicopedagoga francesa, Marion Durand, el proceso de un aprendizaje que ella, en 1982, distribuye en tres fases[7]:

7. Véase el libro de Teresa Duran, *Leer antes de leer*, Madrid: Anaya, 2002, cap. III, pp. 39-52.

Reconocer constituye la primera fase del proceso de la lectura visual, consistente en asentar en la mente qué es aquello, aquel signo, aquella mancha, aquel dibujo de representación. Esta primera fase de aprendizaje lector procede mediante un discurso interrogativo en la que a la pregunta "¿qué es?" formulada, a menudo, mediante un gesto del dedo índice sobre el papel, el adulto responde designando aquella forma gráfica con un nombre "Mira, un perro" o "Mira, un gato" (a veces, en vez de un sustantivo se utiliza una onomatopeya: un guau-guau o un miau-miau). La repetición constante de esta designación, en un ambiente o circunstancia colectora tan relajada como sea posible, será repetida y apreciada por el niño como si de un juego se tratara y no tardará en aventurarse él solito a dar las respuestas que sabe certeras con gran entusiasmo.

Progresivamente la ilustración le irá ofreciendo una mayor complejidad que la meramente designativa, decodificadora. La ilustración irá ganando autonomía narrativa, en ella se insinuará la vida, con sus actores, sus decorados, sus acontecimientos. Ya no se limitará a mostrar, sino a explicar, adquirirá un argumento. Las cosas que representa ya no sólo son eso o aquello, también hacen y les pasan cosas: suben, bajan, comen, saltan, ríen, lloran… Y aquí, el intercambio de experiencias con el adulto pasa por interrogar e interrogarse no sólo sobre qué cosa es aquello, sino también y ante todo, sobre qué hace y cómo lo hace, y por qué. La segunda fase del proceso de lectura visual consiste en *identificarse a si mismo* a través de lo que la imagen representa, en llorar si el otro llora o en reír si el otro ríe, en definitiva, en aplicar el propio mundo de experiencias emocionales a la representación de las experiencias del otro. Muchas veces, identificarse, consiste también en mesurarse a sí mismo en relación con la imagen del otro, imitándole. Esta imitación, que los adultos encuentran tan graciosa, es la clave de la representación teatral. Meterse en los zapatos de tacón de mamá no es disfrazarse, o ser *como* mamá. No, no, eso es abandonar mi yo para pasar a ser mamá, explorando materialmente los potenciales de la alteridad. Narrativamente hay un cierto desfase entre el momento en que un niño asimila y comprende un relato oral, por

ejemplo, el de los *Tres Cerditos* hasta el momento en que es capaz de representarlo teatralmente, previo trabajo de interiorización de todos los aspectos del personaje…

Y la tercera fase de este proceso de aprendizaje de la lectura visual consiste en *imaginar*, es decir en ser capaz de proyectar una realidad "otra". Imaginar es sumar, el resultado de sumar dos experiencias reales –la del lector y la de la obra, gráfica o narrativa– para conseguir otra. Cuando un niño, observando la ilustración de una página es capaz de proyectar lo que habría más allá o más acá del marco del encuadre, o de "oír" el murmullo de las olas en la representación de una acuarela sobre el mar y zambullirse en él, o de "volar" junto a *Los Tres Cerditos* del álbum de David Wiesner (Juventud, 2003) aunque esté en el regazo de su cama, ha alcanzado su madurez en las competencias de la lectura visual. Y eso ocurre en edades muy tempranas, e impregna profundamente nuestra mente, a veces de un modo indeleble.

La gran virtud de la lectura visual que nos ofrecen los libros ilustrados es la de que nos permiten adquirir unas competencias, experiencias y emociones que resultan básicas para nuestro desarrollo cultural y social. Porque ¿acaso la lectura textual no consiste también en *reconocer* los signos alfabéticos, *identificarse* emotivamente e *imaginar* otros mundos posibles? ¿Y no ocurre lo mismo con la representación teatral? Es más, la vida, la vida misma, aquella que nos hace ser quien somos, personas entre personas, ¿no consiste acaso en demostrar que somos capaces de reconocer lo que el entorno familiar nos brinda, en identificarnos en los aspectos humanos de nuestra muy variada existencia, y en imaginar que otro mundo es posible aunque esto sea un sueño utópico?

Percepcion visual y recepción lectora

Fue la escuela psicológica de la Gestalt quien empezó a centrar la atención sobre como percibimos no sólo la realidad sino, sobre todo, la imagen, especialmente la pintura. Estos estudios –A. Arn-

heim (1954 y 1974), A.D. Dondis (1973), J.J. Beljon (1993)– significaron la aportación más seria del siglo pasado al análisis de la práctica artística. Nos legaron una importante cantidad de observaciones y, especialmente, un léxico que nos permite analizar y valorar el complejo fenómeno de la percepción visual.

Actualmente, la tendencia predominante deriva hacia los estudios de la denominada cultura visual –Mizroeff (1997), Walter y Chaplin (1997)– algo más sociológicos y posmodernos que los anteriormente citados, y quizá la cultura visual sea el marco donde deberíamos ubicar la recepción de un artefacto como el de la representación teatral.

Lo que sí nos interesa saber es que las teorías de la percepción visual y las teorías de la recepción lectora coinciden en conceptuar ya sea la imagen, ya sea el texto como una "gestalt" o percepción gestáltica. Para ello baste comparar las citas de dos grandes teóricos de ambos campos:

> La palabra Gestalt, nombre común que en alemán quiere decir "forma", se viene aplicando desde principios de siglo a un cuerpo de principios científicos que en lo esencial se dedujeron de experimentos sobre la percepción sensorial (…) Lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales, la visión resultó ser una aprehensión de la realidad auténticamente creadora: imaginativa, inventiva, aguda y bella. Se hizo patente que las cualidades que dignifican al pensador y al artista caracterizan todas las actuaciones del espíritu. Los psicólogos empezaron a observar también que ese hecho no era ninguna coincidencia: que unos mismos principios rigen las diversas capacidades mentales, porque la mente funciona como un todo. Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también *invención* (Arnheim 1974).

> La "representación" que se produce en nuestra imaginación es tan sólo una de las actividades mediante las cuales formamos la "gestalt" de un texto literario (…) Agrupando las palabras escritas del texto, permitimos que interactúen, observamos la dirección hacia la que nos están guiando y proyectamos en ellas la coherencia que nosotros, como lectores, requerimos. Esta "gestalt" debe inevitablemente matizarse por nuestro proceso de selección característico. Pues no viene dada en el texto mismo; surge del encuentro entre el texto escrito y la mente individual del lector con su particular historia de experiencias, su propia conciencia, su propia perspectiva. La "gestalt" no es el significado verdadero del texto; a lo sumo se trata de un significado configurativo; la comprensión es un acto individual consistente en ver las cosas en conjunto y sólo eso (Iser 1972).

Establezcamos pues que la lectura puede entenderse como una fenomenología gestáltica, y que diferentes ciencias como la filosofía, la psicología, la semiología, etc., nos ayudan a esclarecer mejor la complejidad de los fenómenos que confluyen en la actividad lectora. Y seamos conscientes, también, de que toda lectura, todo texto, en el acto de su recepción, de Konkretizacion, se convierte en una representación para el lector.

Representación, memoria, imaginación e inteligencia

La mente humana, con el desarrollo de capacidades tales como el lenguaje, la razón o la creatividad, ha sido objeto de muchísimos estudios, que obviaremos. Pero algunas de las capacidades de nuestra mente merecen que las observemos con detenimiento porque resultan fundamentales para entender y definir en qué consiste la actividad lectora.

Vigotskii (1934) explica claramente algunas propiedades de nuestra vista, que resulta ser simultáneamente analítica y sintética, gracias a lo cual, como hemos visto, los teóricos de la percepción visual como Arnheim o los especialistas de la recepción lectora como Iser conciben la lectura como una Gestalt.

> Esa extracción de algunos rasgos, dejando ignorados los demás, puede ser llamado con justicia disociación. Constituye un proceso de extraordinaria importancia en todo el desarrollo mental del hombre que sirve de base al pensamiento abstracto, a la comprensión figurada (Vigotskii 1934).

El pensamiento abstracto, que permite la comprensión figurada gracias a su capacidad proyectiva, tiene sus raíces en dos actos reflejos de nuestra mente: el reflejo de anticipación, y el reflejo de simplificación.

El reflejo de anticipación es aquel que permite prever o proyectar, de entre todas las opciones que se abren ante nosotros cual es aquella que "seguramente" sucederá. Gracias a ese acto reflejo no acostumbramos a chocar con otros viandantes en los cruces, agachamos

adecuadamente la cabeza en los umbrales bajos, articulamos la palabra que nuestro interlocutor tiene en la punta de la lengua sin que atine con ella…

El reflejo de simplificación es aquel mediante el cual resumimos o sintetizamos una estructura compleja en otra simple. A las mil y una formas de habitáculo las llamamos simplemente "casa", a determinadas actitudes las llamamos simplemente "buenas", o después de que nuestras retinas y oídos hayan sido torpedeados por los innombrables efectos especiales de la película *El señor de los anillos*, decimos simplemente "espectacular".

La memoria es la responsable de la confección de ese común denominador que preside ambos reflejos. Inteligencia y memoria operan con interdependencia, se retroalimentan y proyectan de manera interrelacionada:

> No hay inteligencia por un lado y memoria por otro. Lo que existe es una memoria inteligente en la que habitamos, y desde la que contemplamos la realidad. La inteligencia penetra la memoria, que a su vez penetra el movimiento, que a su vez penetra la mirada, en una colaboración circular que no se acaba nunca (Marina 1993).

Esa "colaboración circular" citada por Marina se llama imaginación. Y a imaginar, como a leer, también se aprende.

En el libro ya citado de Vigotskii podemos aprender cuales son las leyes que rigen la facultad imaginativa de nuestra mente, y que resumidamente son:

1. La actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y variedad de la experiencia acumulada por el hombre en la realidad, porque esta experiencia es el material con el que erige sus edificios la fantasía. Cuanto más rica y variada la experiencia, mayor el material del que dispone la persona para imaginar.

2. Las personas no están encerradas en el estrecho marco de la propia experiencia, porque la imaginación permite también ampliar

la experiencia del hombre al poder concebir lo que no ha visto, lo que no experimentó personal y directamente, basándose en representaciones ajenas de realidades alejadas en el tiempo o en el espacio, individuales o colectivas.

3. Complementariamente a la experiencia de la realidad, todo sentimiento, toda emoción tiende a manifestarse en determinadas imágenes concordantes con ella, como si la emoción pudiese elegir impresiones, ideas, imágenes congruentes con el estado de ánimo que nos domina en aquel instante. Y viceversa: las imágenes de la fantasía prestan también lenguaje interior a nuestros sentimientos.

4. El edificio erigido por la fantasía puede representar algo completamente nuevo, no existente en la experiencia del hombre ni semejante a ningún otro objeto real; pero al recibir forma nueva, esta imagen cristalizada, convertida en objeto real, empieza a existir en el mundo y a influir sobre los demás objetos.

Dentro de la imaginación se produciría, pues, un proceso de retroalimentación entre la percepción de la imagen "primigenia", aquella que ve de la realidad y que es experienciable, y aquellas que son proyectables por el pensamiento abstracto –y también filtradas por el "yo" emotivo– hasta la cristalización de imágenes irreales, pero perceptibles que otorgan un nuevo orden a la realidad circundante. Es decir, una persona sería imaginativamente competente cuando establece una dialéctica entre aquello "señaladamente" visto y aquello "significativamente" visto (posible de entrever). Dicha madurez concordaría con la plena adquisición de los reflejos de anticipación y simplificación de los que hablábamos antes y que forman parte de las bases neurofisiológicas de la percepción.

Entre lo visto realmente y lo asumido imaginativamente media la memoria, a la que los educadores jamás debemos concebir como un lastre que debamos largar para ir más ligeros, sino como el combustible que nos permite volar, porque es una riquísima fuente de operaciones y ocurrencias (Marina 1993).

Así pues, gracias a las operaciones combinadas de la memoria y la imaginación que permiten la complementación de los mecanismos de percepción con los de proyección, la lectura constituiría una dialéctica entre la protención (espera de lo que ocurrirá) y la retención (sinopsis de lo ocurrido) a partir de lo que se está viendo (leyendo). Y eso ocurre en todas y cada una de las líneas de un texto o de una secuencia visual, ilustrada, cinematográfica o de cómic, en los casos de la comunicación diferida. Y aún más en los actos de comunicación directa, especialmente en la representación dramática, a la que podríamos definir como:

> La representación sería una facultad ineludiblemente humana que pone en continua situación dialéctica el pasado (retención) y el futuro (protención) mediante la percepción perspícua de un presente que se nos manifiesta a través de los signos de comunicación directa, aunque su origen se halle en la lectura de un mensaje –visual o textual– diferido.

Bibliografía

Arnheim, Arnold (1974), *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza.

Barth, John (1989) "Posmodernismo revisado", en *El paseante*, nº 14, invierno 1991, pp. 92-97.

Barthes, Roland (1985), *L'aventure sémiologique*, París: Seuil.

Beljon J.J. (1993), *Gramática del arte*, Madrid: Celeste.

Despinette, Janine (1989), "Lectura de les imatges", en *La literatura en colors*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

Dondis, A.D. (1973), *La sintaxis de la imagen*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

Durand, Marion, y G. **Bertrand** (1975), *L'image dans le livre pour enfants*, Paris: L'École des Loisirs.

Eco, Umberto (1988), *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen.

Iser, Wolfgang (1972), "El proceso de lectura", en *Estética de la recepción*, Madrid: Arco.

Marina, José Antonio (1993), *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona: Anagrama.

Mizroeff, M (1997), *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós Ibérica.

Thérien, Gilles (1990), "Pour une sémiothique de la lectura", París: *Protée*, nos 2-3.

Vigotskii, Lev S. (1934), *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid: Akal, 1986.

Walker, John, y Sarah **Chaplin**, (1997), *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Octaedro, 2002.

Wittgenstein, Ludwig (1964), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Barcelona: Laia, 1989.

4. PANORAMA HISTÓRICO DEL TEATRO INFANTIL EN CASTELLANO

Isabel Tejerina Lobo
(Universidad de Cantabria)

Resumen: Este trabajo aborda la literatura dramática para niños escrita en castellano a lo largo del siglo XX, a partir de tres calas históricas significativas y mediante una selección de quince obras de calidad. El estudio, precedido de una oportuna introducción y con numerosas referencias a otras aportaciones, se realiza a partir del análisis contextualizado en su tiempo histórico de estos quince textos teatrales, y su valoración destaca los principales rasgos y méritos de cada obra seleccionada, al tiempo que va señalando los cambios, las aportaciones renovadoras y la evolución temática y formal del género en sus aspectos más relevantes.

Summary: This work examines dramatic literature for children written in Spanish in the course of the twentieth century by taking as a starting point three significant historical milestones and a selection of fifteen works of literary worth. Preceeded by a convenient introduction that alludes to other contributions, the study takes as its starting point a contextualised analysis of these fifteen plays. It foregrounds the main features and merits of each of the selected works and, at the same time, underlines the changes, the renewed contributions, and the thematic and formal evolution of the genre with respect to its most relevant aspects.

Palabras clave: literatura dramática infantil, panorama siglo XX, teatro educativo, teatro social, selección y crítica de textos teatrales para niños.

Key words: dramatic literature for children, twentieth-century panorama, educational theatre, social theatre, selection of and criticism on theatre texts for children.

Introducción

Hablar de teatro, debido a la polisemia de un término tan amplio, siempre requiere precisiones, ya que el estudio puede referirse a distintos planos, y muy en especial a dos de gran importancia y diversidad de aspectos constituyentes: el texto, es decir, la literatura dramática, y el espectáculo, la representación teatral. No podemos ocuparnos en este trabajo de la producción artística en la vertiente de los montajes, sino que nos centraremos en el primero de los campos, el de la literatura dramática, desde sus comienzos en los primeros años del siglo XX hasta el final del siglo. Lo vamos a estudiar e intentar caracterizar a partir de una selección de quince textos que consideramos ofrece un panorama representativo y de calidad de la creación dramática para niños. No obstante, queremos hacer una escueta mención a la vertiente espectacular y dejar constancia de que, a pesar de la marginalidad que todavía sufre en nuestro país toda la producción destinada a los niños, de acuerdo con el último censo publicado, la nómina de compañías teatrales que se dedican en la actualidad a este público en España alcanza el considerable número de 575 grupos profesionales[8].

8. Éste es el cómputo resultante de la suma de compañías de actores y de títeres en el ámbito del Estado español. Figuran en la *Guía de Teatro para Niñ@s 2001*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, ASSITEJ España. A este dato se añaden en esta primera y valiosa información sistemática que se realiza en el teatro para niños otros de especial interés para todos los sectores interesados referentes a circuitos, festivales, premios, salas, asociaciones, etc. agrupados por Comunidades Autónomas. Para conocer la actualidad de la producción artística para este público, considero que son referentes interesantes las Ferias que en las últimas décadas se vienen celebrando anualmente, algunas ya muy consagradas. Entre ellas, podemos destacar las de Gijón (FETEN), Madrid (Semanas Internacionales y Teatralia), Zamora (Te Veo), Castilla y León, así como las de Segovia, Tolosa y Lérida, especializadas en teatro de títeres.

Una importante cuestión previa es la de constatar el hecho incuestionable de que la Literatura Infantil es un ámbito creativo muy poderoso en la actualidad, que ha adquirido una notable relevancia en todo el mundo. En España y en toda Europa, su despegue y principal desarrollo se sitúa en los finales del siglo XIX, debido a una nueva cultura literaria y estética, a la mayor consideración de la infancia en el plano socio-educativo en las sociedades burguesas y, también, por otras evidentes razones debidas a los intereses del mercado capitalista y de la sociedad de consumo en los países desarrollados.

Al mismo tiempo, y sin duda alguna, en la abundante nómina de autores y la considerable, incluso excesiva, cantidad de libros infantiles que se publican cada año, el género literario dominante es el narrativo, mientras que el teatro es el menos cultivado y editado. Junto a la poesía, a quien podíamos llamar su hermana "cenicienta", su limitada producción y, en muchos casos, la mediocre calidad de las obras dramáticas que se dedican a los niños y niñas, son razones que explican parcialmente el hecho. Otra razón destacable es la propia naturaleza del teatro infantil que es, sobre todo, acción y búsqueda de comunicación en esos primeros contactos del niño con el teatro.

Podemos añadir además que, en el caso constatado de España y creemos que generalizable a otros muchos países, ha existido en términos generales un patente divorcio entre autores y grupos teatrales, un desconocimiento mutuo que obedece a diferentes motivos. Existen muchas compañías de teatro para niños, incluso compañías profesionales y específicas para este público, que ignoran la mayor parte del "corpus" de la literatura dramática infantil y, más de una, la desprecia previamente sin acercarse nunca a conocerla, recurriendo casi de manera exclusiva a las adaptaciones del género narrativo, cuentos tradicionales y actuales y álbumes ilustrados, que abundan en ingente cantidad y constante renovación. En descargo de las compañías teatrales que desconocen el teatro que se escribe para los niños, hay que anotar el hecho de que los buenos textos publicados,

como ya he señalado, son escasos y para complicarlo todavía más están muy mal comercializados, no merecen reseñas críticas y no se colocan nunca en los estantes de primera fila, son "invisibles". De este modo, una cantidad nada despreciable de espectáculos para los niños se apoyan en adaptaciones no siempre cuidadas de textos narrativos o en creaciones del propio grupo que va modelando a lo largo de un proceso colectivo el tratamiento escénico de algunas ideas de partida. También es cierto que tenemos constancia de algunos buenos textos dramáticos creados por miembros de compañías para sus propios espectáculos que nunca se verán publicados ni conquistarán el sitio que merecen en las librerías. En definitiva, no ha existido demasiada preocupación por el texto dramático, se centran más bien en la trama de la historia, olvidando con frecuencia que la interacción con ese público difícil de complacer y de seducir no está reñida con la calidad expresiva y la belleza poética del lenguaje. Sólo lo mejor de las últimas generaciones empieza a franquear ese abismo con la búsqueda de nuevos caminos de conocimiento y colaboración con los autores, señalando su presencia y participación como tales en el proceso de creación del espectáculo.

Asimismo hay que señalar la escasa presencia de la lectura teatral en el ámbito escolar. Una actividad cuya importancia y atractivo hemos venido reivindicando desde hace tiempo y parece que va abriéndose camino de forma progresiva. De momento, algunos de los títulos, que los especialistas hemos destacado por su calidad y que los niños han recibido con alegría, han alcanzando numerosas reediciones en pocos años, un hecho completamente novedoso que permite la esperanza en el necesario cambio.

El corpus actual de la literatura dramática infantil, desde los inicios hasta la actualidad, de acuerdo con la más reciente información bibliográfica que reseña las obras teatrales localizables en el mercado editorial, sin incluir las creaciones en otras lenguas oficiales peninsulares, es decir restringiéndonos al ámbito exclusivo del castellano, muestra que, aunque mal distribuido comercialmente, existe un repertorio de bastante entidad, cuyas cifras son las de 209 autores y

489 piezas dramáticas destinadas a los niños (Butiñá, Muñoz y Llorente 2002)[9]. En el conjunto de este patrimonio, si tuviéramos que destacar una característica predominante diríamos que es la que corresponde a un teatro orientado a la vez a educar y a entretener a los niños. Es decir, se mantiene con los necesarios elementos de actualización, el viejo lema de Comenius *docere delectare*. Los valores en alza que se transmiten se encuadran en el sistema de lo "políticamente correcto" con escasas incursiones en una perspectiva transgresora. Avanzado el siglo XX, en su último tercio, este teatro aumenta las llamadas a la imaginación de los niños y asimismo, aunque en menor medida, a su reflexión crítica.

1. El nacimiento de la conciencia literaria en el teatro infantil (1910-1936)

El teatro infantil español, como el del resto del mundo occidental, tiene unos orígenes tardíos. Desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX, los niños no constituían un público específico, asistían esporádicamente a las representaciones de los adultos en dos principales manifestaciones teatrales, el teatro religioso y el teatro escolar.

En el primer estudio histórico riguroso y completo que existe sobre el teatro infantil español, Juan Cervera (1982: 265), atribuye a Jacinto Benavente la paternidad de un verdadero teatro para los niños que cobrase una merecida dimensión profesional, independiente de las parroquias y las escuelas, y para el cual escribiesen los mejores dramaturgos de la época. Corría el año 1909 y la fecha del 20 de diciembre, cuando se produjo la inauguración en Madrid del Teatro de los Niños*,* el proyecto entusiasta del Premio Nobel a favor

9. Esta Guía recoge también los textos teatrales en lengua catalana, así como una amplia bibliografía teórica de monografías y artículos sobre teatro infantil y juvenil. Sucede y completa a la *Guía de teatro infantil y juvenil español,* Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992, elaborada exclusivamente por Julia Butiñá, que incluía los textos en castellano, catalán, gallego y vasco disponibles en el mercado en la fecha de su edición.

de un teatro nacional para la infancia. Se estrenaba *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* del propio Benavente, a la que siguieron otras piezas infantiles suyas como *El nietecito* o *Ganarse la vida.* A instancias suyas, otros importantes autores se animaron a escribir para los niños. Es el caso de Valle Inclán, Eduardo Marquina y Enrique López Marín, entre otros. El empuje de don Jacinto no fue suficiente y así la vida del Teatro de los Niños resultó muy efímera. Se cerró tras sólo unos meses de existencia, antes de cumplir el año de su fundación, debido a la falta de apoyos institucionales y artísticos y también a la escasa aceptación del público. Con todo, la colaboración de Valle Inclán en esta empresa es para nosotros un resultado de enorme importancia y con la que iniciamos nuestra selección de obras dramáticas en castellano a lo largo del siglo XX.

Valle Inclán, *La cabeza del dragón*, 1910

La cabeza del dragón de Valle Inclán es, por desgracia, la única aportación de nuestro genial dramaturgo al teatro infantil. Fue estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid por la Compañía de Matilde Moreno en lo que fue la última velada del Teatro de los Niños, el 5 de marzo de 1910, con el título original de *Farsa infantil de la cabeza del dragón*[10]. Una historia que supo renovar el teatro infantil anterior, dominado por la cursilería y el sentimentalismo, incluido aquí el teatro infantil benaventino, invocando con un lenguaje "modernista" los elementos tópicos del "cuento popular maravilloso" (Propp 1971), pero para destruirlos desde la estética del "esperpento".

Cervera en el citado estudio (p. 366) argumenta que esta obra no es plenamente infantil. No le falta razón, se puede decir que posee una doble lectura y se dirige a la vez a dos públicos, los niños y los

10. De sus numerosas ediciones podemos citar: Valle Inclán, R., *Farsa infantil de la cabeza del dragón. Tablado de Marionetas para educación de príncipes*, Madrid: Espasa-Calpe, 1961. Con el título *La cabeza del dragón* en Madrid: Espasa Calpe, col. Austral Juvenil, 1982 y en Madrid: Alborada, col. La locomotora, 1987.

adultos que los acompañan a los espectáculos representados en el Teatro de los Niños. Con este planteamiento de recepción múltiple también Valle fue un avanzado de su época, porque en la actualidad son muchos los dramaturgos dedicados al teatro infantil que se decantan por dirigirse a un público familiar. Los niños entonces se centrarán inicialmente en la aventura iniciática del Príncipe Verdemar para salvar a la Infantina de las fauces del dragón y conquistar su amor en un final feliz; se divertirán con los personajes y los recursos más bufonescos y grotescos y captarán algunas de sus burlonas críticas y caricaturas. Y serán los adultos, aunque más de una vez tendrán que consultar el diccionario debido a la profusión de léxico culto y de arcaísmos, quienes podrán apreciar en todo su elevado valor expresivo el poderoso lenguaje de Valle Inclán y la firme voluntad deformadora de tópicos y estereotipos, junto a la dura crítica social y política denunciando problemas de su tiempo y atacando a sagradas instituciones como la monarquía, la nobleza o el ejército. Valle utiliza en esta pieza dedicada a los niños, muchos de los procedimientos que empleará en su universal obra *Luces de bohemia,* que representa la plenitud de su nuevo género del esperpento: el humor burlón, la ironía caricaturesca, la mordacidad sarcástica, los violentos contrastes o la degradación de la realidad por medio de la animalización y la cosificación (Álvarez-Nóvoa 1987 y Tejerina 2001).

Federico García Lorca, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, 1923

El mundo de las marionetas ha sido una referencia de suma importancia para las vanguardias estéticas en la primera mitad del siglo XX: Alfred Jarry, Gaston Baty, Becket, Ionesco... se han inspirado en los muñecos para sus planteamientos transformadores del arte escénico. También atrajo poderosamente a la vanguardia española de los dinámicos años veinte y treinta, que buscó en este género un microcosmos artístico genuinamente popular no contamina-

do por el conformismo y la acomodación que dominaba el teatro burgués: Valle Inclán, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Salvador Bartolossi, Rivas Cheriff, Jacinto Grau... Uno de nuestros más insignes titiriteros, Francisco Porras, que mantuvo su teatrillo en el Retiro madrileño contra viento y marea y varios atentados ultraderechistas, investigó esta labor creativa, aportando una documentación periodística y fotográfica de la época de gran valor (1995).

Federico García Lorca, la personalidad más deslumbrante de la Generación del 27, regaló a los niños el día de Reyes de 1923 una fiesta teatral dedicada a su hermana pequeña, Isabel. La casa de la familia Lorca en Granada fue el escenario para un espectáculo festivo y afectivo, para familiares y amigos, niños y adultos, que acogió la representación de tres piezas breves: el entremés de Cervantes *Los dos habladores*, una versión del *Misterio de los Reyes Magos* del siglo XIII y el estreno de la pieza infantil para títeres, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón.* Se trata de un viejo cuento andaluz adaptado por el poeta al teatro de muñecos. La obra se dio por perdida durante muchos años, no fue descubierta y estudiada hasta el año 1982[11], y forma parte del conjunto de la dedicación lorquiana al teatro de títeres, junto con otras dos farsas de honda raíz popular que con frecuencia se adscriben al teatro infantil, aunque ésta me parece cuestión muy discutible. Se trata de *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, de quien se duda si fue

11. La primera edición, gracias al esfuerzo de Francisco Porras, vio la luz, con muy pobres medios, en la revista *Títere. Boletín de la Unión de Titiriteros* en 1982. De aquí la recoge el profesor González del Valle, afincado en la Universidad de Nebraska-Lincoln, que la publica y analiza en "Perspectivas críticas, horizontes infinitos. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca", *Anales de la Literatura Española,* 7, 1982, pp. 253-264. El texto se publica de nuevo en los *Anales*, Vol. 9. Separata, pp. 295-306. Aparece recogida en las *Obras Completas* que publica Aguilar en 1991. Y, precedida del interesante capítulo "Teatro de Muñecos" del libro *Federico y su mundo* escrito por el hermano del poeta Francisco García Lorca, se recupera en *Obras para títeres de Federico García Lorca,* Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. Titirilibros, nº 9, 1998.

concebida para muñecos o para actores y de difícil representación en ambos casos, pero a la que el hermano del poeta califica de "pequeña joya" por el entrelazamiento de elementos cómicos y líricos, y *El retablillo de Don Cristóbal*, pieza clave de los textos para el teatro de guiñol, debido a la sabia mezcla de poesía y brutalidad popular y a la firme defensa de un género menospreciado al que Lorca ensalza por su ingenuidad y frescura y al que atribuye una gran capacidad para la renovación del teatro. Su mensaje no llega a calar hondo y son pocos los dramaturgos a partir de la guerra civil que se dedican al género de los títeres[12].

La representación de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* podría ser el modelo a seguir para quienes se dedican al teatro para niños por el especial mimo, cuidado y respeto por el público infantil: decorados y muñecos del reconocido escenógrafo Hermenegildo Lanz; orquestina de címbalo, violón, clarinete y laúd dirigida por el músico de renombre universal Manuel de Falla; y la creación y dirección artística del conjunto del repertorio por parte del propio Federico. Interesa resaltar también que los decorados fueron pintados por el poeta, que asimismo movería al personaje del Príncipe, mientras que su hermana Concha, manipulaba a Irene, la niña protagonista, según registra Mario Hernández (1992). A ello se añadía la nota infantil de las apariciones de Federico en los entreactos moviendo a don Cristóbal, entablando diálogo con los niños espectadores y llamando a cada uno por su nombre, tal como relata melancólico su hermano Francisco en el citado capítulo "Teatro de Muñecos" (p. 12). En un tono muy popular, con llamadas al folklore infantil, nuestro malogrado dramaturgo expresa una vez más la atracción que sentía por los títeres y por los niños, compañeros inseparables del juego, la magia y el pensamiento ilógico. El popularismo lorquiano de las canciones andaluzas como "el vito" se une en su experimentación permanente con la afirmación de una

12. No abundan los textos dramáticos concebidos para ser escenificadas por títeres. Tampoco los estudios sobre esta literatura. Un estado de la cuestión desde Lorca a la actualidad, puede verse en Tejerina (2000: 55-67).

dimensión mágica que también da sentido a la realidad y con la búsqueda del "duende" infantil.

Magda Donato y Salvador Bartolozzi, *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo*, 1935

El matrimonio de Salvador Bartolozzi y Magda Donato alcanzó un prestigio hasta entonces desconocido en la creación destinada a los niños, una labor interrumpida por la guerra civil y el posterior exilio. Su colaboración fue tan estrecha, en unos años en los que muchas obras no se firmaban ni se publicaban, que no es fácil establecer la autoría exacta y el papel de cada uno en lo poco que hemos conservado de su teatro, especialmente vinculado a los títeres. Bartolozzi, hijo de padre italiano y de madre española, desempeñó un papel crucial en la difusión de cuentos como director artístico de la famosa Editorial Calleja y fue además autor de numerosas obras y personajes para el teatro de guiñol, además de un gran ilustrador. Es el creador del Pinocho español y de su oponente Chapete, además de la famosa pareja de Pipo y Pipa, homóloga en su función a Tintín y Milú de Hergé, que intervienen en muchas de sus piezas.

Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo se estrena en Madrid el 7 de noviembre de 1935 en el Teatro María Isabel por la compañía de Isabelita Garcés y Mercedes Muñoz. Su éxito teatral la convirtió en una publicación de gran difusión profusamente ilustrada y, sorprendentemente en esta ocasión, no con dibujos de Bartolozzi, sino de Antonio Merlo[13]. La autoría es muy confusa. Aunque se atribuye a Magda Donato, pseudónimo de Carmen Eva Nelken Mansberger, la hipótesis más extendida es que se trata de una adaptación de un texto previamente escrito por Bartolozzi. Representa la labor de escritura escénica para el teatro infantil que esta singular mujer, actriz, periodista y escritora, nacida en Madrid en una familia de

13. Aparece con el número 433 en la conocida y comercial Editorial La Farsa en enero de 1936. Esta es la versión que se utiliza para la edición crítica que aquí reseñamos, con el estudio preliminar de César de Vicente Hernando.

judíos alemanes, inicia en los años treinta al conocer al que va a ser su compañero de por vida. Al mismo tiempo la pieza, como señala en el estudio preliminar César de Vicente Hernando, anuncia un nuevo modelo de literatura infantil que Donato, igual que sus contemporáneos Elena Fortún y Antoniorrobles, desfasados los valores de la aristocracia y la burguesía tradicionalista, escriben para los hijos de la burguesía moderna de la II República.

En la obra se unen elementos fantásticos y realistas, personajes y elementos míticos junto a referencias cotidianas, probable influencia del pensamiento reformador krausista y de la Institución Libre de Enseñanza. Y, junto a ideas modernas como las del cuento dentro del cuento y el teatro dentro del teatro, acción y juego con la principal finalidad de divertir a los niños espectadores. Los personajes protagonistas, el niño Pipo y su perrita Pipa, van de paseo por el mundo de los cuentos, su peripecia se mezcla con la historia de Caperucita o la de la cigarra y la hormiga, el lobo o el mago Carrasclás, *bueno por delante y malo por detrás,* en una articulación que funde lo imaginario con lo racional, y donde lo maravilloso funciona muchas veces como un truco perfectamente visible destinado a hacer avanzar la acción. Consta de dos actos divididos en doce cuadros, es pues una pieza larga, pero que mantiene bien la atención debido a su poderoso dinamismo y a la viveza chispeante de un diálogo dramático sostenido por numerosos personajes.

Alejandro Casona, *Pinocho y Blancaflor*, 1940

La vinculación del asturiano Alejandro Casona con los niños fue muy estrecha. Hijo de maestros y maestro él mismo, fundó con los niños de su escuela el grupo de teatro "El Pájaro Pinto". En la extensa labor cultural de la República, dirige entre 1931 y 1935, como haría Lorca con La Barraca, el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. Dramaturgo de gran éxito, alabado por muchos, también fue criticado por otros, acusado de escapismo y evasión de la circunstancia histórica en aquellos difíciles años. De su veintena de

obras, cinco están destinadas al público infantil (Fernández Cambría: 1987 y Tejerina: 1998). De ellas destacamos *Pinocho y Blancaflor*. Se estrenó en el teatro Ateneo de Buenos Aires el 16 de junio de 1940, aunque su editor cita una inscripción autógrafa que data la pieza en México, el 14 de agosto de 1937. Junto con otras dos obras infantiles y con el título original de *Pinocho y la infantina Blancaflor*, ha permanecido inédita hasta 1983. Fueron recuperadas las tres piezas por su sobrino Luis Miguel Rodríguez y publicadas en la patria chica del dramaturgo en la edición crítica de Evaristo Arce.

He considerado a esta pieza, cuya deuda con el clásico de Collodi se limita al famoso muñeco de madera como protagonista, como un interesante paradigma de la utilización de la estructura de "funciones" del cuento maravilloso que estudia Vladimir Propp (Tejerina 1994). Dramatiza la historia de la infantina Blancaflor a quien la tradición palaciega ha destinado a un matrimonio de estado. En la fiesta de esponsales, es raptada por unos piratas ante lo cual el rey promete la mano de la princesa y la mitad de su reino a quien logre rescatarla. El muñeco Pinocho, armado caballero, vencerá todos los peligros y liberará a la princesa de las garras de sus secuestradores y de la maldad de sus interesados pretendientes. El héroe vence todas las pruebas, se casa con la princesa y conquista una felicidad que se promete eterna. Las "funciones" presentes en la obra: "Fechoría", "Partida del héroe", "Función del donante", "Desplazamiento", "Combate", "Victoria", "Reparación de la fechoría", "Vuelta", "Pretensiones engañosas de falsos héroes", "Desenmascaramiento de los falsos héroes", "Descubrimiento", "Castigo" y "Matrimonio" cumplen con la sucesión y estructura del cuento "maravilloso". Esta similitud funcional no obsta para que presente ciertos rasgos que la distancian del relato popular, ya que en la obra de Casona la principal finalidad consiste en provocar la risa del espectador. Es una comedia en clave de farsa, en la que destacan diferentes procedimientos humorísticos en la escena y en el lenguaje: personajes tópicos, series de situaciones cómicas, retruécanos, máscaras grotescas, muecas, burlas, bufonerías, caricaturas, hipérboles, sátiras, etc.

Se presenta pues un doble plano en *Pinocho y Blancaflor*, el del cuento "maravilloso" y el de la farsa. Lo que sucede en el escenario es el camino que se repite siempre en el cuento mágico, aquel que traza el itinerario simbólico de los ritos de iniciación y el camino hacia la propia realización. El niño comprende con símbolos que algún día habrá de enfrentarse solo a la realidad y adquiere seguridad de esta forma vicaria. Mediante la identificación con el héroe avanza en su camino y se convence de que quien lucha valientemente, por pequeño y débil que sea, termina por triunfar. En términos reales, el logro de una personalidad madura, armónica, integrada en el grupo social al que se pertenece, como argumenta López Tamés (1985: 32). Casona ha querido ofrecer a los niños en versión teatral la encarnación de un material folklórico que, transmitido desde tiempos remotos, ya pertenece al patrimonio cultural infantil y, al mismo tiempo, mediante la intensa presencia de elementos cómicos de esta farsa, revestirla con un traje nuevo y moderno. Tiene, por ello, *Pinocho y Blancaflor,* una doble lectura, la tradicional y otra más distanciada y moderna.

2. Teatro realista con mensaje social en la difícil supervivencia durante la dictadura franquista (1939-1975)

El final de la guerra civil con la derrota de la República supuso unas trágicas consecuencias que también tuvieron su impacto en el mundo teatral y de los niños. El Frente de Juventudes y la Sección Femenina se ocuparían del tema. Durante la prolongada posguerra del franquismo se utilizó mucho el "teatro escolar". Protagonizado por los niños y niñas de los compartimentados colegios masculinos y femeninos, sus principales contenidos pertenecen, como no podía ser menos, a la enseñanza "nacional-católica" y al pensamiento de la derecha conservadora. Proliferaron las obras de mujeres escritoras como Aurora Díaz Plaja, Carmen Bravo-Villasante, Aurora Mateos, Sofía Morales o Carola Soler, caracterizadas por su pedagogismo ostensible y sus mensajes evidentes, plagadas de estereotipos y mora-

lejas contundentes[14]. Contra esta corriente e ideología rancia y reaccionaria, surge en los años sesenta la contestación, un cambio de orientación importante desde inquietudes sociopolíticas que seguían estando prohibidas: Pilar Enciso, Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Armando López Salinas o Antonio Ferres. De ella seleccionamos las obras de Alfonso Sastre y de la pareja formada por Pilar Enciso y Lauro Olmo.

Alfonso Sastre, *El circulito de tiza*, 1962

Alfonso Sastre representa en el teatro español la denuncia, el testimonio y el compromiso. Fundador de varios movimientos teatrales centrados en la función social del arte, su teatro, de incuestionable calidad, se define como realista y agitador de conciencias dormidas lo que siempre ha levantado grandes polémicas.

El circulito de tiza fue concebida como una obra en dos partes, en homenaje al Brecht de *El círculo de tiza caucasiano* y a su fuente originaria, una vieja leyenda china en la que se basa Lo Hsing Tao para su obra dramática de fines del siglo XIII, y en ella se incluyen *El circulito chino* y *Pleito de la muñeca abandonada*, según manifiesta el propio autor[15]. Aunque lo deseable es que se monten en un espectáculo conjunto, lo que ha ocurrido es que su segunda parte con el título de *Historia de una muñeca abandonada* se ha publicado de modo independiente y se ha representado varias veces en solitario.

Ambas son variaciones sobre el mismo tema y su relación con el juicio de Salomón es muy evidente. *El circulito chino* tiene como argumento la conocida historia del juez a quien le toca decidir quién es la madre del niño que se disputan: coloca al bebé en un círculo

14. VV.AA. (1960), *Teatro infantil*, Obras recopiladas de la revista "Bazar", editado por la Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., Madrid, que presenta varias piezas en un acto, destinadas a ser representadas en clase.

15. Alfonso Sastre (2006), "Una nota previa", en *Teatro para niños*, *El circulito de tiza* y *El hijo único de Guillermo Tell,* Guipúzcoa: Hiru, p. 7.

de tiza de modo que cada mujer trate de arrebatarlo y sacarlo del mismo. La prueba termina cuando la madre auténtica cede para no hacer daño a la criatura. Destacan en esta obra de corte brechtiano, la técnica del "distanciamiento" con la presencia del narrador, el coro, canciones, etc., así como los juegos de palabras, el humor y la imaginación. *Pleito de la muñeca abandonada* está escrita en verso y plantea la historia de una niña rica que abandona a su muñeca rota, la cual recoge y arregla una niña pobre. Cuando intenta recuperarla, el dilema se resuelve de nuevo mediante el circulito de tiza. De un modo directo, la dialéctica de la lucha de clases y la idea marxista sobre la propiedad privada impregnan la trama desde su inicio, con una canción alusiva, hasta el desenlace.

Alfonso Sastre se propone y cuida la calidad artística tanto en los valores estilísticos de su lenguaje dramático como en los efectos plásticos, ofrece un vocabulario enriquecedor en su propósito de "promover un habla más elevada que la suya cotidiana habitual", pero aunque se declara "al margen de toda tentación moralizante, edificante, didáctica o informativa"[16] su teatro para niños contiene claros mensajes y lecciones morales, si bien sus valores de emancipación de los oprimidos y de justicia social son evidentemente muy diferentes a los conservadores de la generación inmediatamente anterior.

Pilar Enciso y Lauro Olmo, *Asamblea general*, 1969

En 1958, Pilar Enciso con la colaboración literaria de su marido, el dramaturgo Lauro Olmo, crea en Madrid el Teatro Popular Infantil, el cual representa también un cambio de orientación ajeno a las líneas tradicionales y a las directrices oficiales. Para su repertorio, escriben un conjunto de cinco piezas (*El león engañado, La maquinita que no quería pitar, El león enamorado, El raterillo* y *Asamblea*

16. Alfonso Sastre (2006), "El teatro y los niños", en *Teatro para niños*, *El circulito de tiza* y *El hijo único de Guillermo Tell,* Guipúzcoa: Hiru, p. 135 y p. 140.

general) que firman ambos, las cuales tuvieron una gran acogida, aunque se representaron pocas veces debido a la falta de cauces y a los silencios impuestos por los censores. En cuanto a las dudas sobre el papel de cada uno, de acuerdo con el testimonio de Fernández Cambría en una entrevista realizada a Lauro Olmo, las ideas son de Pilar y suya es la realización, el hecho material (1987: 169). *Asamblea General* en este conjunto de piezas, que con un lenguaje ágil y gracioso escenifican con nuevos valores algunos viejos relatos, es la de mayor consistencia. Junto con las comentadas obras de Alfonso Sastre, considero que forma el trío de pequeñas y aisladas joyas del teatro para niños, dentro del denominado movimiento del "realismo social", en el largo período desde el final de la guerra civil hasta la democracia.

Su principal fuente es la fábula *Los animales apestados* de La Fontaine y su argumento plantea, en el símil entre las actitudes de los animales y los humanos, la confesión pública de los pecados de cada uno para librarse de una epidemia de peste que asola el país y que se interpreta como un castigo divino. Condenan al único inocente, Burrote, pero al final quedan desenmascarados los hipócritas y aduladores como el Lobo y la Zorra, así como el León, que encarna el poder despótico. Constituye una buena crítica de la injusticia que supone la administración de la justicia cuando protege al poderoso aun siendo culpable y busca como víctima propiciatoria al ser más indefenso. Predomina el tono de farsa y su lenguaje es rico en juegos de palabras, frases hechas y cierto desgarro popular con una finalidad humorística y crítica. Contiene un evidente mensaje político-social por sus ataques al trabajo alienante, a la actitud de sumisión de los oprimidos y por la denuncia de la utilización de la religión por parte de los poderosos para defender sus privilegios y para mantener un poder tiránico e injusto. Así mismo por su rotunda defensa de los débiles y de los ideales de justicia y de solidaridad entre los hombres. Su final es esperanzador para los oprimidos y no resulta extraño que estuviera prohibida por la censura franquista. Hoy nos puede resultar un tanto esquemática, pero en su día jugó un papel

importante en la iniciación de un teatro que invitaba al niño a la rebelión, frente a la obediencia ciega que predicaban las obras destinadas a los niños desde los comienzos de la dictadura franquista (Tejerina 1993: 105-107 y 113-119).

3. La creación teatral para niños en la sociedad democrática (1977-2000)

La muerte del general Franco y la consolidación de la reforma democrática en nuestro país van a suponer un significativo cambio de escenario. Los factores de mayor influencia radican en el establecimiento de los derechos elementales de la persona, la apertura a Europa y la consolidación de un injusto sistema económico neoliberal, basado en el consumismo de los países ricos y el aumento de la enorme desigualdad entre el primer y el tercer mundo, junto a la preocupación por la alarmante degradación del medio ambiente.

El cambio histórico y social introduce nuevos patrones de comportamiento y frente a los personajes modelo de virtudes del teatro decimonónico se empiezan a plasmar las contradicciones entre el universo infantil y el sistema de obligaciones que los adultos les imponemos. En complicidad con el niño, se ridiculiza el orden rígido y la autoridad inflexible y se plantea la necesidad de aceptarse a uno mismo tal como se es. Los patrones de comportamiento se vinculan ahora a nuevos roles familiares y educativos y a valores en alza relacionados con la tolerancia, la no discriminación y el respeto a la diferencia, junto a variados mensajes reivindicativos asociados con la defensa del medio ambiente, los derechos humanos, la igualdad de sexos o la paz. Persiste pues el teatro con intencionalidad educativa que, como ya hemos visto, no es exclusivo del pensamiento religioso y conservador, sino también de otras muchas opciones, incluso de quienes quieren cambiar la sociedad. El peligro del didactismo simplista unido la mediocridad estética ha sido y es una constante permanente en la creación para niños. La literatura nunca puede ser una doctrina, sí una interrogación sobre el mundo que contiene

valores morales y sociales, y no es la tendencia ideológica la que otorga calidad a una obra o se la quita, sino el cuidado de las formas expresivas y la voluntad de estilo literario, por encima de la presión de enseñar una lección determinada.

Un dato significativo en esta nueva etapa histórica en la que hay gran diversidad en la calidad es que se abre mucho el abanico de los temas y en algo se modifica su tratamiento, especialmente en lo que se refiere al papel de la imaginación, a la reducción del paternalismo y a la búsqueda imprescindible de la diversión del público infantil.

La influencia de las vanguardias, el cine y la publicidad, junto a la mezcla y aparición de nuevos géneros como la ciencia-ficción o la comedia musical, va a tener una respuesta en el teatro a través de nuevas formas expresivas y de la ruptura de ciertas convenciones escénicas en algunas obras innovadoras que coexisten junto a un teatro conservador que mantiene las formas tradicionales.

Digamos en suma que se ha producido una adaptación a los tiempos, con la necesaria revisión de tópicos, moldes y recursos, que, de modo más acusado en la creación literaria que en el montaje de espectáculos, no ha asumido grandes riesgos expresivos ni en el contenido ni en la forma.

Jesús Campos, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, 1978

Recién aprobada la reforma democrática, fue estrenada esta obra en el Teatro Barceló de Madrid, pero ha tardado nada menos que 20 años en publicarse, a pesar de que Campos es un reconocido dramaturgo, lo que da buena cuenta de las penurias existentes en la escritura dramática para niños.

Inspirada en la versión del cuento clásico para dibujos animados que realiza en 1937 Walt Disney, *Blancanieves y los siete enanitos*, la trama inicial transforma personajes y situaciones para intercalar variadas referencias de crítica social y política, finalidad que ya está en el contraste que Campos incluye en el propio titulo con la adición del adjetivo “gigantes” a los “enanitos” y que se vincula a su

intención de escribir un texto para "niños grandes", con un guiño a los mayores que son tratados como menores de edad por quienes les niegan sus derechos y libertades. Es una obra alegórica sobre el poder dictatorial y los mecanismos de quienes lo ostentan para perpetuarse en él y, entre ellos, advierte sobre la decisiva manipulación que ejercen los medios de comunicación social y ataca la sumisión y la falta de conciencia sobre la fuerza de la unidad que hace a los enanos gigantes. También fue innovadora esta obra en su tiempo porque llama al papel social activo de los niños y les convierte en coprotagonistas para la resolución de la situación injusta.

El lenguaje alterna verso y prosa, está cuidado en su léxico y varía su registro de acuerdo con el personaje que habla; contiene además numerosos rasgos de humor que presiden las situaciones y los atrevidos diálogos. Para su puesta en escena, el autor ofrece indicaciones útiles sobre el espacio escénico, la iluminación o el vestuario y propone el uso de marionetas, máscaras, bailes, canciones e imágenes integrados en un intento de presentar al público infantil una forma de "teatro total".

Luis Matilla, *Teatro para armar y desarmar*, 1985

Además de un escritor importante de teatro infantil, pionero en temas y denuncias desde sus primeras obras ya en los años setenta, Luis Matilla, en colaboración con el escenográfo y director Carlos Herans, es también el máximo exponente de los intentos de renovación del teatro para este público. Su concepción de un "teatro de animación" supuso sin duda una aportación decisiva en la búsqueda de la especificidad del niño espectador y en la ruptura de muchas pautas autoritarias que reprimían su espontaneidad y libre expresión. Busca la participación activa de los niños y los convierte en espectadores y protagonistas al mismo tiempo, invitándoles a participar en el desarrollo de la acción o a pasear por diferentes espacios teatrales. En esta línea, se llegaron a representar varios espectáculos, algunos al aire libre, de gran éxito y calidad. Entre ellos, *La Gran*

Feria Mágica, La fantástica historia de Simbad, La fiesta de los dragones, Las maravillas del teatro y *Teatro para armar y desarmar* que comprende dos piezas *El baile de las ballenas* y *El bosque fantástico.*

La Presentación de *Teatro para armar y desarmar* justifica bien el título y esta nueva propuesta invitando a los niños a armar y desarmar el teatro: a tomar las escenas que más les gusten y a rechazar las que no les satisfagan; inventar un final nuevo o proponer un comienzo diferente; tomar los decorados y demás indicaciones como meramente orientativas; introducir en las historias todos los cambios que conciba su imaginación… en fin que la lectura del libro llegue a convertirse en el principio de un juego teatral donde ellos sean los verdaderos protagonistas, "algo así como una luminosa pelota cuyos colores lograrais transformar a vuestro gusto" (p. 10).

Ambas obras tienen un contenido ecologista. *El baile de las ballenas* constituye un alegato a favor de la conservación de esta especie. Se ofrece la posibilidad de representarla con actores o con marionetas, para lo que se ofrecen indicaciones escenográficas y técnicas sencillas. Entre los factores de modernidad destaca que no se da un final, sino que habrán de decidirlo de forma colectiva quienes se decidan a representarla. *El bosque fantástico* denuncia la tala indiscriminada de árboles. En la representación intervienen actores, títeres y sombras chinescas y utiliza también técnicas próximas al cuentacuentos para hacer avanzar la historia. En el desenlace se hace participar al público de forma divertida y didáctica a la vez, ofreciéndoles disfraces de fantasmas para asustar a los que atentan contra la Naturaleza.

Fernando Lalana, *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez*, 1990

Pertenece al numeroso grupo de obras que utilizan motivos de los cuentos tradicionales para transformarlos y divertir con nuevos significados. Un uso de este referente ficcional conocido por los niños, que es también constante en otros países europeos y que, por otra parte, no es nada nuevo, ya lo hemos visto en el teatro anterior a la

guerra civil en la pieza comentada de Magda Donato. En este caso, el héroe, tras un largo período en paro, consigue la misión de acabar con el temible dragón en el país de Fofa. En la línea de la desmitificación burlona de los grandes personajes del miedo en la literatura infantil actual, lo que se encuentra es un dragón completamente inofensivo y bonachón, un personaje domesticado en zapatillas y bata de andar por casa y que bebe limonada. Es el contrapunto de un héroe y una aventura ya imposibles, en un tratamiento ingenioso y moderno de personajes antiguos. Cabe mencionar que este escritor zaragozano, aunque no se ha prodigado mucho en su producción dramática, ha obtenido por su obra narrativa el Premio Lazarillo y Premio Nacional de Literatura Juvenil.

José Luís Alonso de Santos, *Besos para la Bella Durmiente*, 1994

Es una historia tan divertida como la anterior incursión en el género dramático infantil de este dramaturgo vallisoletano, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*. Reconocido autor, director y profesor, muy popular por sus éxitos teatrales llevados al cine: *Bajarse al moro y La estanquera de Vallecas,* Alonso de Santos escribe para el público infantil desde el respeto al texto literario y al niño. En esta obra con aire de comedia musical, utiliza exclusivamente el diálogo en verso. La dificultad que esto supone no le resta agilidad, ya que combina con bastante habilidad una mezcla de tono poético y de recursos humorísticos. En el actual lenguaje de la intertextualidad, el "hipotexto" es el cuento clásico maravilloso que recoge por primera vez Charles Perrault y, sobre esa fuente, el "hipertexto", una nueva historia que combina la reivindicación de la ternura y de la poesía del brazo del humor y la sátira. El lenguaje muy cuidado contrasta el habla de los campesinos y la de los nobles y su comicidad verbal trastoca la realidad al estilo de Carroll cuando, por ejemplo, los caballeros compiten para ver quién está más loco o cuál es menos valiente. Utiliza múltiples elementos de distanciamiento: distorsión, caricatura de los tópicos

tradicionales... y, asimismo, de actualización: coloquialismos, rupturas deliberadas y elementos anacrónicos (tangos en el palacio medieval, moto voladora en lugar de escoba, etc.)... Todos ellos arropan el tema universal y desembocan a la postre en el final feliz convencional: el poder y el triunfo del amor.

Carles Cano, *¡Te pillé, Caperucita!*, 1995

Texto dramático que mereció el Premio Lazarillo en 1994, un hecho aislado en la producción del autor y también sorprendente al ser tan inferior al género narrativo la creación teatral para niños. En su momento, esta obra supuso una renovación importante en la línea de Gianni Rodari y su llamada a transformar las historias conocidas para crear otras nuevas, más atractivas para los niños de hoy. Mezcla abigarrada de personajes clásicos: Caperucita Roja, el Lobo, la Ratita Presumida, el Gato con Botas, Blancanieves, Cenicienta... que en esta obra se combinan con mitos modernos de la literatura, el cine o la música: Frankenstein, Drácula, Rambo, Michael Jackson... De nuevo, un gran "hipertexto", que se construye sobre una notable cantidad de "hipotextos", muchos cuentos a la vez que ya no son lo que eran, en esta ocasión acentuando aún más el tono de parodia.

Desmitificación, inversión de papeles, distorsión total, burlas, lenguaje onomatopéyico, juegos de palabras, coloquialismos muy actuales, trucos de animación y complicidad con el público... Una feliz combinación de argumento y de recursos expresivos y escénicos, que se coronan con el acierto dramatúrgico de la peculiar estructura de la obra. La misma se plantea en un acto único y cinco escenas breves como si se tratara de un programa de TV, interrumpiendo, como ocurre en los programas televisivos reales, el desenvolvimiento de la trama con la representación de un Anuncio, al final de cada una de las escenas, que satiriza con gracia los abusos y engaños de la publicidad y el afán de consumo que nos invade.

Los personajes se burlan unos de otros, cambian sus papeles, se rompe lo preestablecido y se pide la participación del público. En

ella se dan cita los principales tipos de comicidad: la verbal, situacional, de caracteres o de sátira y burla[17].

Antonio Rodríguez Almodóvar, *La niña que riega las albahacas*, 1996

Espléndida recuperación de un cuento popular andaluz verdaderamente "atípico y prodigioso", como señala su adaptador para la escena, bien conocido por su labor en el estudio y recopilación de los genuinos relatos tradicionales. Un relato muy diferente del que con parecido título recrea García Lorca en la comentada pieza de su teatro de títeres, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

Es una historia sorprendente y llena de humor, que nos rescata algunos olvidados sabores y saberes del pueblo. La primera novedad, que rompe uno de los elementos tradicionales que más ha interesado difundir durante siglos, es el personaje femenino protagonista. Frente a la pasividad, la obediencia y la acusada timidez de las doncellas en busca de un ansiado matrimonio, esta Mariquilla es emprendedora, rebelde atrevida, además de inteligente, y de ninguna manera quiere casarse con el príncipe que, además de vengativo, es bobo. Reverso del estereotipo sexista habitual de los cuentos tradicionales más difundidos, triunfa en todas las pruebas difíciles y hace del matrimonio, broche final repetido como símbolo de felicidad y armonía, escarnio y mofa final como venganza del pueblo contra el abuso de poder.

El sabor popular, contundente, directo, escatológico, que se ha traicionado durante siglos, y la sabiduría del pueblo firme en sus verdades y recelos contra las verdaderas intenciones de los poderosos, surgen aquí tras el silencio de muchos años por parte de la cultura oficial.

17. Un comentario amplio sobre la intertextualidad y la comicidad en esta obra puede verse en Tejerina 2002.

Alberto Miralles, *En busca de la isla del tesoro*, 1996

Vinculado en los años sesenta al teatro independiente y autor de varios ensayos sobre teatro contemporáneo, Miralles es uno de los pocos dramaturgos reconocidos que se dirige con verdadera ilusión al público infantil y juvenil a quien ha dedicado varias obras y reflexiones sobre el teatro escolar.

Los personajes míticos creados por Robert Louis Stevenson, el taimado pirata John Silver y el ingenuo y valiente muchacho Jim Hawkins, así como la referencia a la novela de aventuras más universal (*La isla del tesoro,* 1883), son el pretexto y el marco de esta pieza, que sostiene su trama en el recurso pirandelliano del teatro dentro del teatro, muy utilizado tanto en los textos como en los espectáculos de teatro infantil en el último tercio del siglo XX. En este caso, los actores, caracterizados como técnicos de la sala, se dirigen al público para comunicarles que se ha suspendido la representación. Para evitar la decepción de los niños, deciden escenificar las historia de un chaval que se pasaba las horas delante de la televisión y a quien sus amigos convencen de que la lectura y más aún el teatro son mejores formas de pasar el tiempo, así que entre todos deciden representar la famosa historia de piratas.

Escrita en un tono jocoso, a lo largo de la obra se van produciendo situaciones cómicas y distintos problemas de ejecución para los que se ofrecen soluciones relacionadas con el sonido, la iluminación o la utilería. No se trata pues de una adaptación de la novela, sino de una demostración de los valores lúdicos del teatro y de la literatura.

José González Torices, *Cuatro estaciones. Teatro para niños*, 1998

El título de esta obra responde a la ordenación de sus distintas piezas en torno a las cuatro estaciones del año. Comienza con el otoño, la estación en la que se inicia el curso escolar y recopila versiones de cuentos clásicos y obras de teatro originales muy breves, junto a poemas, romances y diálogos poéticos del propio autor para ser

dramatizados o recitados. Forman un amplio conjunto de 35 piezas cortas escritas en un cuidado lenguaje poético. Es importante el trabajo de presentación de cada pieza, en la que el dramaturgo describe los pormenores de la ambientación, el tono y los rasgos más importantes en los distintos planos del lenguaje teatral que hay que considerar para su puesta en escena. Se completa el libro con un anexo titulado "El desván" en el que, además de un Vocabulario teatral, se ofrecen nociones sencillas y útiles sobre técnicas y recursos, referentes a títeres y marionetas, máscaras, maquillaje, vestuario, iluminación, música y elementos escenográficos. La edición, esmerada en sus distintos componentes: portada, formato, tipografía, ilustraciones, calidad del papel, etc., ha merecido el Premio al Mejor Libro de Teatro para Niños en FETEN 2000.

La finalidad de esta obra es que sean los propios niños en las aulas y otros espacios escolares quienes, dirigidos por los educadores, se conviertan en protagonistas y actores de las distintas propuestas. Desde mi particular teoría del teatro he manifestado mis razones y recelos sobre los peligros de una prematura actuación espectacular por parte de los niños, pero no por ello me parecía legítimo dejarla fuera de mi selección, dado que además González Torices, como veterano autor dramático y como editor (ha dirigido la colección "Galería del Unicornio"), es uno de los mayores luchadores por la supervivencia en España del teatro para niños y jóvenes.

Carlos Álvarez-Nóvoa, *Cigarras y hormigas*, 2000

Dice el autor de esta recreación de la vieja fábula de la cigarra y la hormiga que con ella ha querido quitarse la espina clavada en la infancia, cuando, contra la intención de sus ingenuos educadores, sentía una irreprimible antipatía por las hormigas y una irresistible simpatía hacia las cigarras. La utilización del material tradicional adopta en esta obra un cariz social muy marcado, ya que la rivalidad entre unas y otras se presenta como una cuestión de lucha de clases en la que las hormigas son obreras explotadas por un sistema que las anula. Las cigarras por

su parte no trabajan, son seres alegres y despreocupados, que pueden disfrutar su tiempo para cantar, pintar y gozar e incluso para pensar y cuestionar la situación injusta de las hormigas obreras.

La obra está estructurada en escenas breves que hacen evidente el contraste entre el sacrificio y esfuerzo de las hormigas y la vida placentera de las cigarras. En el proceso dramático, ambos grupos de personajes, simbolizados en colores distintivos y simbólicos, negras y grises las hormigas, de alegres colores las cigarras, se manifiestan irreconciliables. La completa alienación de las hormigas no las enfrenta a sus explotadores, sino que las conduce a un odio creciente contra las cigarras. El desenlace no da la razón a ninguno de los bandos, se supera el esquematismo de la moraleja tradicional y se presenta un final inesperado y negativo para ambos personajes colectivos. Lo que se revela en un desenlace sorpresa es que la diferencia de comportamientos obedece a unas razones biológicas y que ambos insectos son producto y víctimas de sus circunstancias. Hay también en esta obra un mensaje social, aunque actualizado y no maniqueísta. Les descubre a los niños las verdaderas y ocultas razones de las conductas contrarias de ambos animales, y es clara la intención educativa del autor quien explicita que siempre hay que decirles la verdad, porque la verdad es lo único que destruye las fábulas y lo único que sirve para explicar la historia.

Para finalizar, señalar que hemos querido situar en tres hitos marcados de la historia de nuestro siglo XX las quince obras que consideramos ofrecen las temáticas, tendencias y rasgos para ilustrar lo más significativo del panorama. Dar cuenta del nacimiento y la evolución de la literatura dramática para niños a lo largo del siglo mediante una selección reducida al limitado número de quince títulos no ha sido tarea sencilla, por lo que quiero dejar constancia de que, aunque mi diagnóstico general es que no abundan las obras renovadoras y de gran calidad, he tenido que dejar sin reseñar creaciones y autores de indudable interés. Esperemos que quienes se acerquen a este trabajo valoren que se ha cumplido su principal propósito.

Bibliografía

Álvarez Nóvoa, C. (1987), *Cuaderno didáctico a La cabeza del dragón de Valle Inclán*, Madrid: Editorial Alborada, col. La locomotora.

Butiñá, J. (1992), *Guía de teatro infantil y juvenil español,* Madrid: Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.

Butiñá, J., B. **Muñoz**, y A. **Llorente** (2002), *Guía de Teatro Infantil y Juvenil*, Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, ASSITEJ-España y UNED.

Cervera, J. (1982), *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid: Editora Nacional.

Fernández Cambría, E. (1987), *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud.* Madrid: Escuela Española.

Guía de Teatro para Niñ@s 2001, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, ASSITEJ España.

García Lorca, Francisco, "Teatro de Muñecos" del libro *Federico y su mundo*, en F. F. García Lorca (1998), *Obras para títeres de Federico García Lorca,* Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, col. Titirilibros, nº 9, pp. 7-22.

González del Valle, L. (1982), "Perspectivas críticas, horizontes infinitos. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca", *Anales de la Literatura Española,* 7, pp. 253-264.

López Tamés, Román, (1985), *Introducción a la literatura infantil*, Santander: Instituto de Ciencias de la Educación.

Hernández, M. (1992), "Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres", en *Exposición Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*, Santander: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo y Fundación Federico García Lorca.

Porras Soriano, F. (1995), *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid: Edición del autor. Patrocinan UNIMA y Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

Propp, V. (1971), *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.

Sastre, Alfonso (2006), "Una nota previa"y "El teatro y los niños", en *Teatro para niños*, *El circulito de tiza* y *El hijo único de Guillermo Tell*, Guipúzcoa: Hiru, pp. 7-8 y 123-141.

Tejerina Lobo, I. (1993), *Estudio de los textos teatrales para niños*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

— (1994), "Análisis funcional, sintaxis y semántica de personajes en *Pinocho y Blancaflor* de Alejandro Casona", *Letras de Deusto*, 62, enero-marzo, pp. 133-157.

— (2000), "La literatura dramática infantil y el teatro de títeres", en Ramón F. Llorens (ed.), *Literatura infantil en la escuela,* Universidad de Alicante, pp. 55-67.

— (2001), "Didáctica del texto dramático y *La cabeza del dragón* de Valle Inclán", en E. Menéndez, y A. Delgado (eds). *Lengua y Cultura. Enfoques didácticos,* SEDLL-Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 703-715.

— (2002), "Teatro: otras formas de recepción. (Textos teatrales, recepción lectora y educación literaria)", en A. Mendoza Fillola (dir.), *La seducción de la lectura en edades tempranas,* Instituto Superior de Formación del Profesorado-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 199-218.

5. PANORAMA HISTÒRICO DEL TEATRE INFANTIL EN CATALÀ [18]

Marta Luna i Sanjuan
(Revista *Faristol*)

Resum: Un breu repàs per a la història del teatre en català adreçat als infants. S'hi revisa i analitzen els principals textos, autors i muntatges sense oblidar les col·leccions que han publicat i publiquen teatre i de les dificultats que tenen per a mantenir-se en el mercat escolar. També hi ha una referència a les principals representacions teatrals que han deixat una petja en la història de la literatura per a infants en català.

Summary: A brief overview about the history of theatre in Catalan addressed to children. In this paper the main texts, authors and plays are reviewed and analyzed. Collections that have been and are still publishing about theatre are also taken into account, as well as the difficulties they face in order to be present in the scholar market. Reference is also made to the main theatre plays that have been key in the history of the literature for children in Catalan.

Paraules Claus: Teatre infantil en català, representació, companyies teatrals, història del teatre.

Keywords: Theatre for children in Catalan, performance, theatre companies, history of the theatre.

18. L'article és una ampliació de Marta Luna, "Teatre infantil. L'estat de la qüestió", *Faristol*, nº 56, novembre 2006, pp. 6-8.

Per entendre'ns

Parlar de teatre infantil és parlar d'un espai que té més d'una dimensió. Anomenem teatre infantil al teatre que es munta pensant en els infants com a espectadors i també anomenem teatre infantil al teatre que té els infants com a actors.

Algunes veus diferencien encara entre allò que constitueix un espectacle teatral amb text, música, dansa, efectes esepcials, etc. i teatre aquella representació que té com a eix central un text literari teatral, una història amb uns personatges que dialoguen i unes acotacions o didascàlies que ens permeten imaginar i organitzar el moviment escènic i les actituds i expressions dels personatges.

Aquesta diferència és especialment notable si pensem en el teatre amb els infants com a actors, un teatre necessàriament senzill, sortit en general d'un centre escolar o d'un centre d'esplai i que té la seva base en el text.

Vitalitat

Tant si parlem d'infants espectadors, com si parlem d'infants actors entrem en un àmbit amb una innegable vitalitat.

Sorprèn i conforta comprovar que, en temps d'activitats efímeres i curses fugisseres, companyies dedicades al teatre infantil com ara La Trepa, fundada el 1977, manté la seva capacitat d'engrescar el públic infantil al Teatre Regina. I amb La Trepa, altres companyies estables dedicades exclusivament al teatre i a l'espectacle infantil en general.

Se'n fa força de teatre destinat a la mainada, i se'n farà més perquè hi ha demanda. Llegíem a "El Punt" de dilluns, 7 d'agost:

> **El teatre per a nens es fa gran al TNC.** El Teatre Nacional de Catalunya (TNC), dirigit per Sergi Belbel apuja l'aposta pel teatre familiar. Si l'anterior director artìstic, Domènec Reixach, ja va obrir aquesta línia fent produccions com *Hansel i Gretel* (Centre de Titelles de Lleida), *La ventafocs* (Teatre Nu) i *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* (1), ara es planteja un treball amb Marduix (2), coincidint amb el seu trentè aniversari, La Baldufa i Artistras. La intenció és que cada dissabte i cada diumenge hi hagi programació per a tots

els públics. La notícia que, des del TNC, es fa un pas més per dignificar (3) aquest segment, en el qual treballen moltes companyies, s'ha rebut amb optimisme per part dels teatres que dediquen els festius a la canalla. El públic potencial és molt ampli encara.

De la mateixa manera, hi ha un grapat de centres escolars que, en solitari o agrupats per comarques, districtes, pobles… fa una pila d'anys que entre les moltes activitats que desenvolupen hi ha la preparació i la participació en alguna mostra de teatre.

Aquesta activitat teatral, escolar o de taller extraescolar, ha generat l'aparició de professionals diversos, que de manera individual o des d'empreses especialitzades, es dediquen a donar suport a la preparació de petits o joves actors, al muntatge i/o l'organització en si de les mostres, des d'ajuntaments o entitats culturals diverses.

Creix el nombre d'escoles de teatre destinades a públic infantil i juvenil i, naturalment, tot plegat ha generat noves necessitats de formació.

És evident, doncs, que el teatre infantil i juvenil és viu. Se'n fa se'n veu.

Però....

I els textos?

Una exploració a diverses llibreries especialitzades o amb una bona secció infantil ens dóna un resultat que contradiu completament la impressió optimista que podíem tenir fins ara.

Només hi ha una editorial, Edicions Bromera (Alzira, País Valencià), amb una aposta decidida en relació al text teatral. La col·lecció "Micalet Teatre" arriba al número 27 amb una adaptació de *Tirant lo Blanc* de Pasqual Alapont.

En altres editorials com ara Anaya o Edebé, trobem algun text teatral de tant en tant, sovint una adaptació d'algun clàssic. Parramon té una col·lecció destinada als més petits "Juguem al teatre" i sobreviuen alguns títols de les col·leccions "Tramoia" i "Tramoieta" de La Galera

I aquí s'acaba, llevat d'alguna altra excepció, l'edició de textos teatrals en català.

Cal afegir que la majoria de títols dels pocs textos que hi ha en català són adaptacions de contes o d'obres clàssiques, però ben pocs són textos originals de nova factura. En aquest cas, Bromera torna a ser l'excepció. I una sorpresa: una altra editorial de València, Carena, té una col·lecció de teatre "Teatret a l'escola", amb títols de nova creació.

Llegir teatre

Em sembla recomanable recordar paraules escrites de Isabel Tejerina en un dels seus articles publicats a *Peonza* (nº 63, diciembre 2002):

> La literatura dramática, hoy por hoy, està casi absolutamente al margen de la educación literaria y de los canales de animación a la lectura de nuestros niños y jóvenes.
> Sin embargo, hemos de seguir insistiendo en que, como toda obra literaria de calidad, también el género teatral puede ser disfrutado por el valor en sí mismo de su lenguaje artístico.
> (...)
> El hecho, en la tradición del género y en la actualidad, es que la mayoría de las obras que se escriben para este público no se conciben para ser leídas ni para ser el texto base de un montaje profesional, sino que son un mero pretexto para su escenificación en el aula (Cervera 1982, Fdez Cambría 1987, Butiñá 1992, Muñoz 2002). Ello determina en buena medida su escasa calidad literaria y que la producción sea tan exigua.

Potser el que passa amb el teatre infantil no és gaire diferent del que passa amb el teatre en general. Francsec Foguet i Boreu escriu:

> L'edició dels textos teatrals és a punt de convertir-se en una raresa. La majoria d'editorials estableixen com a criteris de selecció de les peces que volen publicar, o bé que siguin estrenades en la cartellera, o bé que siguin premiades en algun guardó (sovint a través de convenis més o menys avantatjosos)[19].

19. "La dramatúrgia catalana: reserva integral zoològica", *Quaderns Divulgatius*,

I els autors?

Qui escriu teatre, i més encara teatre per a infants? No són els autors de narrativa, els que ja creen històries per als nois i noies, ni tampoc els creadors de textos teatrals per a adults. En trobem ben pocs en tots dos casos. Un dels darrers, Pep Albanell, que va guanyar el premi SGAE 2004 amb l'obra *Els contrapastorets de la Seu.*

I això és nou perquè existeix una notable tradició a Catalunya d'escriptura de teatre destinada als infants, en les modalitats més diverses, des de titelles als famosos *qüentos.*

És ben segur que la relació entre el fet teatral i els infants és tan antiga com el mateix fet teatral. Tal com assenyala Martí Olaya (*Faristol* 15, març 93), "En l'antiga Grècia, les famílies senceres anaven als espectacles dramàtics i hem de suposar que els petits aguantaven fins que podien, mastegant llepolies i després campaven per les seves".

A l'Edat Mitjana tenim notícia d'espectacles teatrals amb nens i nenes com a espectadors i com a actors. Les representacions teatrals tenien per escenari natural carrers, places i esglésies, amb temàtica de caràcter religiós, i centrada en quatre moments litúrgics rellevants: Nadal, Pasqua, l'Assumpció de la Verge Maria i Corpus Christi. També sabem que les entrades i sortides de l'església anaven acompanyades sovint de jocs i moixigangues, d'èxit assegurat entre els més petits.

En el Barroc, l'escenografia de les grans processons i la complexitat de determinats muntatges escenogràfics havien de ser objecte de fascinació per als més petits. És també el moment de sainets i entremesos burlescos, de rialla fàcil que, si bé no havien estat pensats per atraure la mainada, segur que l'atreia.

A principis del segle XX els espectacles teatrals per a tota la família eren molt populars i duraven un grapat d'hores. A la mitja part era freqüent poder veure passos, entremesos, quadrets, rondalles o "qüentos" especialment pensats per a la quitxalla.

Una singularitat clara del teatre infantil català, com assenyala Juan Cervera en la seva *Historia crítica del teatro infantil español* és que compta amb la participació d'autors de prestigi en altres àmbits literaris com ara Josep Carner, Apel·les Mestres, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol…

El 1904 es produeix un fet important en el conjunt de la literatura catalana per a infants i especialment per al teatre infantil: l'aparició del setmanari *En Patufet,* que es converteix en la plataforma dels *Espectacles per a infants*.

Podem considerar un cas ben especial el de *Els Pastorets* que conformen un gènere dins del gènere teatral. N'hi ha moltes versions i es representen de molt antic, però en essència escenifiquen la lluita entre el bé i el mal. *Els Pastorests* més populars són els de Josep M Folch i Torres que amb el títol de *Els pastorets o l'adveniment de l'Infant Jesús* es van estrenar i publicar l'any 1919. Amb aquesta obra, Josep M Folch i Torres va actualitzar les representacions pròpies del cicle de Nadal i els va donar el caràcter que avui encara mantenen. Josep M Folch i Torres és una de les figures clau de la dramatúrgia per a infants a Catalunya pel munt d'obres que es van arribar a representar sorgides de la seva habilitat.

Fins l'any 1934 hi ha una activitat prou intensa de programació d'espectacles per a infants, activitat a la qual no és aliena la Mancomunitat de Catalunya. Moltes de les obres representades no es van arribar a editar mai. Alguns d'aquests espectacles eren petits musicals dels quals n'ha quedat la partitura en alguns casos, i en d'altres, ni això.

No cal dir que el període de la guerra civil i de la llarguíssima postguerra va ser de silenci absolut o gairebé absolut. El 1937 Lluís Millà escriu *El fill de l'obrer*, comedieta social. Entre els anys 1939 i 1946 no es va publicar cap llibre infantil en català i, per tant, cap de teatre destinat a infants.

Als anys 60, els anys de la represa, és una altra vegada una revista per a infants, aquesta vegada *Cavall Fort,* que torna a convertir-se en plataforma organitzativa i de difusió de teatre per a infants i joves.

Els Cicles de Cavall Fort van donar l'oportunitat de professionalitzar-se a un conjunt de companyies que havien inicat la seva trajectòria en el teatre d'aficionats o en el teatre de carrer. Algunes d'elles, ben vives i sòlides, constitueixen el gruix del teatre estable per a nois i noies de l'actualitat.

Des de la represa cultural dels anys seixanta fins ara, la producció de textos dramàtics adreçats a públic infantil ha seguit tres línees. D'una banda l'adaptació de rondalles tradicionals i contes populars en la línea dels *qüentos* de les representacions de primers del segle XX. D'altra banda les adaptacions de textos teatrals clàssics adreçats a adults. I, finalment, textos de nova creació, alguns adreçats d'inici a nois i noies, i d'altres que no ho eren però que van tenir molt d'èxit entre el públic més jove –cas de *El Retaule del Flautista* de Jordi Teixidor.

Com a exemple del primer cas, el cas de les rondalles, podem parlar de *La caputxeta i el llop*, de Josep Vallverdú de qui l'Albert Jané diu en el pròleg de *El vent del teatre*:

> Equiparar la *Caputxeta* de Vallverdú amb la *Ventafocs de* Folch i Torres no seria, segurament, gens desenraonat, tant pels seus propòsits i pel bon acolliment obtingut com pels recursos i les troballes que enriqueixen i magnifiquen el fil narratiu d'una rondalla, al capdavall prou esquemàtica (...)

En el segon apartat, el de l'adaptació de textos clàssics, podem trobar el bo i millor del teatre universal. Amb més o menys fortuna en l'adaptació –perquè entenem que adaptar no vol dir només reduir, sinó copsar l'essència, el to, la dinàmica i el llenguatge– no hi ha col·lecció de teatre que no tingui una o més obres clàssiques, bé obres dramàtiques d'origen o narrativa adaptada al llenguatge teatral, Tenim des de Plaute, Joanot Martorell, Shakespeare, Molière, Goldoni, fins a autors més actuals.

I obres de nova creació? Hi ha obres de nova creació? Poques, molt poques. O potser això no és del tot cert, potser sí que hi ha obres de nova creació, que fins i tot es representen, però que no s'editen, si més no ara com ara. En canvi, en altres moments, la vitalitat dels *Cicles de Cavall Fort* i l'existència d'editorials disposades a

cobrir tots els forats del mercat com ara Edebé o La Galera per als més petits, i Ed. *62* amb la col·lecció històrica de "El Galliner" van animar la creació.

Anna Díaz Plaja, professora de Literatura Infantil a la Universitat de Barcelona aporta a les pàgines d'aquest mateix volum una llista de obres de teatre destinades a públic infantil que són representatives, en síntesi, de les èpoques i característiques del teatre infantil que hem exposat fins ara.

Si els premis estimulen la creació artística, el panorama pel que fa a la convocatòria per a autors d'obres de teatre tampoc no és gaire falaguer. I torna a ser a València on hi ha més premis vius, com ara el "Xaro Vidal" de Carcaixent o de nova creació com el "Vila de Massamagrell".

I em sembla que hem descrit el cercle viciós: no hi ha textos teatrals de nova creació perquè són efímers; no es publiquen. No es publiquen perquè els textos teatrals que es representen no són textos de nova creació sinó adapatcions de narrativa tradicional i perquè és igual que se'n publiquin o no perquè no hi ha interès a llegir-los. Algunes representacions teatrals es basen en textos de baixa qualitat que, sense llums i efectes especial, i posats sobre paper, no tenen el mínim interès.

Un apunt personal

Vaig viure en directe l'experiència de creació de les col·leccions "Tramoia" i "Tramoieta" de La Galera. Molts títols de les antigues col·leccions "Teatre joc d'equip" i "Taller de teatre" s'havien exhaurit i la gent, el món escolar, semblava que els reclamava. Es va aprofitar que s'havia de reeditar aquest títols exhaurits per renovar el conjunt de la col·lecció, introduir autors nous –n'hi ha– i per fer noves propostes. Em consta la voluntat editorial perquè sortís un producte acurat, variat, útil a l'escola, i econòmic, que no hi hagués cap raó per fotocopiar-lo, que cada nen i cada nena pugués tenir el seu exemplar, escriure-hi, dibuixar-hi, conservar-lo…

Quan van sortir els primers títols, se'n va parlar elogiosament.

La col·lecció va tenir una vida efímera, es van editar mitja dotzena de títols i prou. No es venien.

En què quedem? S'ha d'escriuure teatre per a infants o no cal? S'ha d'editar o no cal? O potser és que ja hem de pensar en el teatre infantil, i potser l'adult també, com en un gènere estrictament audiovisual?

No ens estem deixant perdre alguna cosa?

Bibliografía

Carbó, Joaquim (1975), *El teatre de Cavall Fort*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre. Edicons 62.

Cervera, Juan (1982), *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid: Editora Nacional.

Olaya i Galceran, Martí (1993), "Llibres de teatre, a escena!", *Faristol*, nº 15, Consell Català del Llibre per a infants.

Vallverdú, Josep (2001), *El vent del teatre*, Barcelona: La Galera.

Valriu i Llinàs, Caterina (1994), *Història de la literatura infantil i juvenil catalana*, Barcelona: PIRENE educació.

6. PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO INFANTIL EN GALEGO[20]

Blanca-Ana Roig Rechou
(Universidade de Santiago)
María del Pilar López
(Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades)

Resumo: Agás determinados precedentes, non podemos falar dunha produción literaria para nenos e nenas en Galicia até a década dos sesenta do pasado século e, no que respecta á literatura dramática, é xa cara aos anos setenta cando comeza a desenvolverse este xénero destinado á infancia. Diversos factores socio-históricos, entre os que destaca a convocatoria dunha serie de premios teatrais, fomentan durante esta década a escrita dramática. Nos anos oitenta, co remate da ditadura franquista e os primeiros pasos na galeguización do ensino, acadarase un aumento na produción e un maior enxeño nas propostas creativas. Estas comezan a orientarse cara ás diversas facetas do feito teatral como recurso didáctico e a involucrarse na recuperación de mitos, ambientes e motivos literarios e culturais autóctonos, así como na creación dunha conciencia crítica manifestada en diversas temáticas. Isto pódese apreciar nos últimos tempos, en que se vén producindo un paulatino enriquecemento das técnicas, parello á creación de plataformas editoriais e de diversa índole que contribúen á normalización do sistema literario e cultural galego, aínda que non poidamos falar, como noutros xéneros, dunha consolidación da literatura dramática infantil.

20. Tomamos como base neste traballo Roig 2004.

Summary: Leaving aside certain former attempts, we cannot properly talk about a corpus of literature for children in Galicia until the sixties and, particularly, as far as dramatic literature is concerned, it was not until the seventies that the genre began to take shape. Various socio-historical factors were responsible for this; among them, theatre awards. In the eighties, with the end of Franco's dictatorship and the first steps towards the use of the Galician language in education, there was an increase in the literary output and more talented creative proposals appeared. They were oriented to develop theatre as a didactic tool. Hence, they got involved in the recovery of myths, literary, cultural and native motives, and the creation of a critical awareness, which was manifested in the diversity of thematics. This can be noticed in recent times, which witness an increasing enrichment in techniques parallel to the creation of different types of publishing houses that contribute to the normativisation of the Galician cultural and literary system. Nevertheless, we still cannot talk about a consolidation of dramatic literature for children as happens with other literary genres.

Palabras clave: literatura dramática infantil, literatura galega, panorama histórico.

Key words: dramatic literature for children, Galician literature, historical panorama.

1. Introdución. Primeiros referentes da literatura dramática infantil galega

Deixando a un lado as diversas consideracións teóricas sobre o feito teatral e a literatura dramática, expostas nos capítulos introdutorios deste volume[21], imos describir a evolución da literatura dramá-

21. "Teatro infantil y juvenil", de Victoria Sotomayor Sáez e "¿A qué llamamos representación", de Teresa Duran.

tica infantil galega, é dicir, a escrita deste xénero destinada a un receptor infantil.

Até ben entrada a década dos sesenta do pasado século non podemos falar propiamente dunha produción literaria, e moito menos de actividade teatral destinada á infancia en Galicia. No que respecta ao xénero dramático, nada pode explicarse sen tomar en consideración os precedentes creados no seo da denominada *Época Nós* (1916-1936) (Tarrío 1988: 1994), como o Conservatorio Nazonal da Arte Galega (1919-1922), logo denominado Escola Dramática Galega (1922-1926) (Abuín e Ruibal 2000; Tato 1999) e, no que respecta á atención ao público infantil, a posta en marcha das "Escolas do Ensiño Galego" (1923), anexas á Irmandade da Fala da Coruña, ou a aparición das primeiras publicacións periódicas que acolleron obras para a infancia e mesmo comentarios sobre a consideración do teatro.

É neste contexto no que se producen as primeiras obras dramáticas para nenos –sen esquecermos antecedentes de carácter didáctico-relixioso como o sainete *Calabazas* (1881) ou o bilingüe *El nombre de Jesús* (1886), de Manuel Lago González–, que até 1936 participaron dos trazos propios do ideario de *Nós*, proxectados particularmente neste xénero, como mostra o elevado número de publicacións en revistas, entre as que poderiamos salientar a comedia para fantoches *¡Pobre do pobre!*, de Ramón Alvariño (posíbel pseudónimo de Leandro Carré Alvarellos), en *A Nosa Terra*, nº 216, 1-XI-1925. O didactismo destas obras non é alleo ao proxecto identitario da época, simbolicamente perfilado en torno á dualidade aldea/cidade, como en *Agromar. Farsa para rapaces*[22], asinada por J. Acuña, pseudónimo de X. F. Filgueira Valverde; en clara concomitancia coa obra de Otero Pedrayo (Vieites 1998: 208), a súa temática presenta unha liña "sentimental e patriótica", de cuxa intencionalidade dá boa conta o propio autor no prólogo:

> Que o sangue mozo do vivir paisano fecunde o corpo feble da Galicia allea. Imos gañar a nosa vida. A nosa i-a dos outros; esta i-a outra: a nosa propia vida.

22. Lugo: Editorial Palacios, 1936.

> Imos espertar a Terra, a inzar no corpo valorento dos mozos revellidos o pulo dunha concencia e dunha fe. Seremos nós os homes novos que quere o chan galego? (p. 13).

Na mesma liña, tamén de 1936 data a obra en verso de Álvaro de las Casas titulada *Teatro dos nenos. Monólogos*[23] e composta por "Medo" e "Os pecados". Xa durante a ditadura franquista, en 1942, foi escrita *O conto do abó*, de Xesús San Luís Romero, non publicada até 1983.

2. O agromar dun proxecto cultural e do teatro (1950-1980)

No seo da interrupción franquista, é no exilio onde aqueles homes e mulleres vinculados á Editorial Galaxia de Vigo (1950) constrúen o clima propicio para a creación teatral, en gran parte debedor da filosofía das Misións Pedagóxicas, con Rafael Dieste como elemento clave, e onde se estrea *Cousas de rapaces*, de Tacholas (1954), ou ve a luz o conto escénico *Pauto do demo*[24], de Ánxel Fole.

Dende a creación da Editorial Galaxia, diversos factores poñen paulatinamente en funcionamento o que dará lugar á consolidación da literatura infantil e xuvenil galega; entre eles, destacan a aprobación da Nova Lei de Educación (1970), a elaboración de materiais didácticos como o *Catón Galego* (1969), ou a posta en marcha de diversas publicacións para a infancia, como *Axóuxere* (1974-75), *Vagalume* (1975-1978) e *As Roladas-2* (1978-1981). No que se refire á creación dramática para nenos e nenas, é posíbel sinalar outros tantos factores que explicarían o seu impulso e mantemento nunha primeira etapa, como a inauguración en 1972 do Concurso nacional de teatro infantil O Facho[25], a acollida de obras infantís nas Mostras de Teatro Galego Abrente de Ribadavia, desde 1973 (López Silva e Vilavedra 2002), así como o Concurso do mesmo nome; ou a crea-

23. Noia: Imprenta Loroño.
24. Publicado na bonaerense Editorial Citania, foi reeditado aquí en 1972 (Vigo: Castrelos) e en 1996 (Vigo: Galaxia).
25. Véxase o traballo de Agrelo (2000).

ción en 1978 da Escola Dramática Galega e do Centro Coordinador do teatro galego en 1975, substituído dous anos despois pola Asemblea do Teatro galego; e mais a Mesa de Teatro no ensino, desaparecida en 1979.

Como sinala Manuel F. Vieites (1998), non é doado estabelecer periodizacións no corpus dramático infantil galego, mais resulta axeitado considerar nesta etapa unha primeira promoción, vinculada ao concurso O Facho, e unha segunda, agrupada ao redor do Concurso Xeración Nós. Cómpre, non obstante, ter en conta que é na década dos oitenta cando se produce a consolidación da literatura infantil galega[26], polo que consideramos que esta etapa merece unha análise diferenciada respecto da anterior, malia algúns dos autores máis representativos da primeira permanecer até a actualidade.

O mesmo Vieites sinala unha serie de trazos globais que caracterizarían a produción dramática infantil, como, entre outros, a descontinuidade nas traxectorias, a distancia entre publicación e escrita, ou o estabelecemento dunha distinción marcada entre as pezas destinadas ao público infantil e aquelas dirixidas á xuventude (1998: 213-214). A isto habería que sumar o forte condicionamento que, coma a de adultos, sofre a escrita dramática infantil, historicamente dependente da convocatoria dos premios e aínda insuficientemente atendida nas bases destes, e a dependencia da literatura infantil –polo tanto, tamén da dramática– do sector escolar.

26. Como se sinalou xa noutros traballos, non son alleos a esta consolidación factores diversos, como a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1980 e da Lei de Normalización Lingüística en 1983; a potenciación e introdución da lingua e da literatura galegas nos distintos niveis do ensino; as posibilidades de difusión que achegou a posta en marcha da Radio-Televisión Galega (1985); o aumento de empresas editoras; a creación de novas asociacións encargadas da divulgación e asentamento da lingua, literatura e cultura galegas; o apoio institucional á tradución, creación e difusión, campañas de lectura, seminarios, simposios, etc.; ou a entrada da Lingua e Literatura galegas como materia de ensino na Universidade; así como o aumento de publicacións periódicas dirixidas especificamente ao lectorado máis novo e elaboradas, nunha boa parte, polo mesmo lectorado, como *Chorimas* (1984-1986) ou *Papeles de Literatura Infantil* (1986-1991).

Así, tras a publicación de *Barriga verde. Farsa para bonecos*[27], de Manuel María, a maior parte da produción que coñecemos nesta etapa inicial aparece asociada ao galardón da Asociación Cultural O Facho, en cuxa primeira edición resultou gañador Carlos Casares con *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*[28]. Na segunda convocatoria (1975), recibiu o premio Manuel Lourenzo, con *Viaxe ao país de ningures*[29], representada no ano da súa publicación polo grupo de Teatro Xuvenil Semente, baixo a dirección de Rosario Belda Otero. Na terceira convocatoria (1977), o gañador foi Xulio González Lorenzo, con *A benfadada historia do coitado Bamboliñas*[30], representada pola Escola Dramática Galega un ano despois; e na cuarta, o primeiro premio foi *ex-aequo* para Manuel Lourenzo con *Todos os fillos de Galaad*[31] e Xoán Guisán Seixas con *O vendedor de xanelas*, inédita.

Até 1980, xunto con obras merecentes de accésits no citado concurso[32], salienta a chegada de autores da literatura institucionalizada á dramática infantil, como Eduardo Blanco-Amor, que traduciu ao galego *Romance de Micomicón e Adhelala* para ser representada en Ribadavia[33], ou Daniel Cortezón, coa versión da peza de Jorge Díaz *Os anxos cómense crus*[34]. Ademais, contouse con novas achegas como a de Edelmira Cacheda, que publicou *Churruscadas. Contos e*

27. Vigo: Ediciós Castrelos, 1968. Reeditada en Ourense por Galiza Editora, 1996, ed. e introd. de Santiago Esteban Radio.
28. Vigo: Galaxia, 1973.
29. Vigo: Galaxia, 1977.
30. Sada: Ediciós do Castro, 1982.
31. Sada: Ediciós do Castro, 1981.
32. *Don rato busca un obreiro*, de Dora Vázquez; *Sinfaranín contra don Perfeuto*, de Bernardino Graña Villar; *O roubo do aparello*, de Euloxio Ruibal; *O profesor das estrelas*, de Ana María Fernández; *Os reis do Panchito*, de Olimpio Arca Caldas; ou *A Mentira*, de Carlos Garcia Gonçalvez, na primeira convocatoria; e *O rei Bandullán*, de Ana María Fernández; *Xáxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, o Rapaz e o Cachamón, ou como trocar en rato pequeno ao meirande xigantón*, de Roberto Vidal Bolaño; ou *Un día na vida de Vladimiro e o seu can Trotsky*, de Xosé Luís e Carlos Paulo Martínez Pereiro, na terceira.
33. Publicada en 1973 no volume *Farsas pra títeres*, Sada: Ediciós do Castro.
34. Vigo: Galaxia, 1973.

teatro[35], obra destinada á representación por parte dos escolares, ou Xoán Babarro, que deu ao prelo *Teatro todo o ano*[36], na que se poñen en escena diferentes festas do ano e das estacións.

É de salientar nas obras citadas deste período, por unha banda, o intento de recuperación de símbolos, mitos e ambientes populares e literarios, parello á "corrente popular"[37] que na obra inaugural de Manuel María, *Barriga verde*, acode aos títeres e personaxes-tipo da tradición de feiras e barracas, enlazando a sonoridade das coplas populares con referencias ao cinema, a televisión e a radio e servíndose do narrador como recurso didáctico de carácter autorreflexivo, que introduce a dimensión histórica (a súa función é explicar o mecanismo polo que se rexían as farsas de Manuel Silvent, creador de Barriga verde), non exenta dun certo matiz atemporal propio do mito que se pretende construír.

Esta corrente –presente, entre outras, na obra de Bernardino Graña *Sinfaranín contra don Perfeuto*[38], e continuada posteriormente por Manuel María, con *Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo chamada Berenguela*[39], ou o *Auto do maio esmaiolado*[40]– comparte o carácter intertextual coas numerosas obras que na totalidade da produción infantil galega recorren aos mundos dos con-

35. Pobra do Caramiñal: Imprenta Outeiral, 1979.
36. A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega, 1978.
37. Vieites (1998, 214-215) sinala para a produción dramática infantil sete correntes, que noutros traballos (Roig, 2004a), ben se matizaron, ben se ampliaron: a corrente sociocrítica, a corrente crítica, a corrente popular, a corrente didáctica, os mundos máxicos, os mundos dos contos tradicionais e mais os mundos da aventura. Como sinala o propio autor, todas elas "mestúranse permanentemente e non podemos falar de correntes puras, senón que sempre se produce unha interrelación entre elas" (215). Tentaremos, polo tanto, dado o carácter panorámico deste traballo, realizar unha análise que se centre na especificidade do discurso dramático destinado á infancia, tomando en consideración diversas compoñentes socio-históricas que poden axudar a explicar as tendencias detectábeis, sempre dinámicas.
38. Separata da revista *Grial*, nº 48, 1975.
39. A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega, 1975. Reeditado na Coruña en 1993 pola Asociación Sócio-Pedagóxica Galega.
40. A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega, 1982.

tos tradicionais ou poboan a escena infantil con seres sobrenaturais (*A benfadada historia do coitado Bamboliñas,* de Xulio González), animais e obxectos animados, como en *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*[41], de Casares. Esta obra, que será obxecto dunha análise máis rigorosa neste volume, caracterízase pola fantasía, o humorismo e o absurdo. Mantendo a sinxeleza nos decorados, constrúe a axilidade dos seus diálogos, que gozan das características dos materiais de transmisión oral, mediante recursos como a hiperbolización, a prosopopea e o prodixio, nun intenso xogo non só intertextual (a mitoloxía grega ou os contos das *Mil e unha noites*), senón tamén, como veremos, intratextual; é dicir, coa propia obra infantil do autor.

A intertextualidade, por outra banda, liga o nome de Manuel Lourenzo á recreación da tradición artúrica, constante na súa obra (*Todos os fillos de Galaad*, nesta etapa, pero tamén *Viva Lanzarote* ou *A sensación de Camelot*, en etapas posteriores). *Todos os fillos de Galaad* pon en escena a invasión do Reino de Galaad, o País dos Contos, por uns corvos que querían impoñer un novo xeito de falar. Os habitantes organizan un plan de resistencia no que son axudados pola fada Celina, que ten os poderes de Merlín. Desenvólvese nun mundo de soños e recordos cheo de simbolismo, como demostran os anacronismos (referencias a Shakespeare, Picasso, Cunqueiro ou o Capitán Nemo), o surrealismo dos diálogos ou a literariedade das acoutacións, que fan desta obra un referente do teatro lido –o que non invalida a súa condición de texto para a representación–, apropiado, polas súas características, para un receptor xuvenil.

É frecuente, por outra banda, o recurso metateatral e a ruptura da chamada "cuarta parede", dado que se pretende nestas obras implicar os nenos de modo que o xogo entre ficción e realidade se materialice nunha alternancia entre o rol de espectador e protagonista. Disto obteñen gran rendibilidade aquelas obras que procu-

41. Vigo: Galaxia, 1973. Coñeceu unha segunda edición en 1979 pola mesma editorial, outra en 1988 e outra en 1993.

ran a crítica social, como a de Xulio González, ao situar de xeito lúdico o neno como suxeito da acción; e, no caso de *Viaxe ao país de ningures*, aproximan a escrita para a infancia á práctica do teatro escolar, mediante o uso de materiais de aula (un encerado) que permiten a construción e destrución do decorado, pois nas acoutacións chega a afirmarse que "non sería cousa grave que o remate da obra resultara un imprevisto" (Lourenzo 1977:9). Como veremos, esta última tendencia gozará de gran desenvolvemento en etapas posteriores.

Na década dos oitenta, segue a ser a convocatoria do premio O Facho a que aglutina o groso da produción dramática infantil. En 1981, volveu ser galardoado Manuel Lourenzo, por *Viva Lanzarote*[42], quen neste mesmo ano publica a premiada na edición de 1979 *Todos os fillos de Galaad.* En 1983, a sexta convocatoria premiou a Xoán Babarro González e Ana María Fernández, por *Grande invento para saír do aburrimento*[43], quen publicaron neste período *Contos degrañados*[44], no que se incluíu *O profesor das estrelas*, peza da que xa falamos e pola que Ana María Fernández merecera un galardón no mesmo premio. Na convocatoria de 1986, volveu gañar Manuel Lourenzo con *O soño das cidades*, e na de 1988, con *O bosque máxico de xabarín*, ambas as dúas inéditas até hoxe. Na última convocatoria (1990), gañou o premio Joel R. Gómez por *A estranha e misteriosa história de Otunga e os otunguenhos*, inédita[45].

Non obstante, xunto con este galardón créanse durante a década outras plataformas para a escrita e a representación, como o Concurso de Teatro infantil e xuvenil Concello de Xove en 1984, o xa

42. Sada: Ediciós do Castro, 1982.
43. [Barcelona]: Sotelo Blanco, 1987.
44. Barcelona: Casals, 1981.
45. En canto ás mencións deste premio, debemos sinalar as obras de Roberto Vidal Bolaño, coa inédita *Ruada das papas e o unto* e Xavier Vázquez Pintor, con *A fraga encantada*, na terceira convocatoria; Mª Pilar Campo Domínguez, con *O premexentes non pode cos paxaros rebezos*, na cuarta; e Constantino Rábade Castiñeira, con *A história xamais contada de Brancaneves e o rei Artur*, e en 1990, Estevo Creus Andrade por *A chave do Gran Xefe*, inédita.

mencionado Premio Xeración Nós de Teatro Infantil en 1987, e mais o Concurso Biblioteca Arlequín e a colección do mesmo nome na editorial Sotelo Blanco.

No primeiro deles, o gañador foi, en 1984, Manuel Lourenzo Pérez por *O segredo da illa Troneira*[46], mentres que Emilio González Legazpi mereceu o segundo premio por *Ou por que as volvoretas non podían pousar.* Na segunda edición, o gañador foi Emilio González Legazpi, por *A festa no xardín*[47] e o segundo premio mereceuno Agulla Pizcueta por *Era unha vez o mundo do envés*[48], obra inspirada no poema de J. A. Goytisolo "El lobito bueno".

Ao abeiro da Mostra de teatro infantil galego Xeración Nós iníciase en 1987 a convocatoria do premio homónimo. Na primeira edición mereceu o galardón Antón Cortizas Amado por *O coleccionista de sombras*[49]. Este mesmo autor foi premiado en 1990 por *O incrible invento de Solfis, a pianista*[50]. En 1988, foi galardoado o Colectivo Garola, formado por Fusa Guillén, Carlos Labraña, Xavier García Pérez, Luís Vilela e Miguel García-Cernuda, por *O segredo de Daniel*[51]. En 1989, mereceu o primeiro galardón Candido Pazó González con *O merlo branco*[52]; e An Alfaya, en 1991, por *O maquinista Antón*[53], obra que, entre outras, será obxecto de comentario neste volume. Na VI edición foron premiados Carlos Labraña, Mª Jesús Guillén e Miguel García Cernuda por *A Escada,* que non se editaría até 1996[54]. En 1994, gañou de novo Manuel Lourenzo por *O xardín dos contos*[55].

46. A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega, 1986.
47. [Barcelona]: Sotelo Blanco, 1987.
48. Ourense: Sotelo Blanco, 1986.
49. [Barcelona]: Sotelo Blanco, 1990. Esta obra viu unha segunda edición en Vigo en 2002 da man de Ir Indo.
50. Vigo: Xerais, 1994.
51. [Barcelona]: Sotelo Blanco, 1993.
52. A Coruña: Bruño, 1991.
53. A Coruña: Bruño, 1993. O ano anterior a autora merecera un accésit co título *Bua-Bua-Requetebua* (Vigo: Ir Indo, 1999).
54. A Coruña: Asociación Intermunicipal Mostra de Teatro "Xeración Nós".
55. Vigo: Gráficas Numen, 1994.

Ademais, durante esta década viron a luz as obras de autores como Agustín Magán Blanco con *A lenda de Xoan Bonome*[56], conto popular en versión teatral; Manuel María, que publicou en 1981 *Berenguela. Aventuras e desventuras dunha espiña de toxo*[57] e en 1982, *Auto do maio esmaiolado*[58]; pola súa banda, Xesús Pisón publicou en 1980 *O xigante don Gandulfo señor de Tentequedo*[59]. Manuel Vázquez Fernández publicou en 1987 *Cousas do tío Pepe*[60] e Dora e Pura Vázquez Iglesias publicaron en 1980 *Ronseles: Catro pezas de Teatro infantil galego*[61]. Euloxio Ruibal non viu publicadas as súas obras até 1988, ano no que apareceu *Teatro infantil*[62], no que se recollen as pezas *O aparello trocatempos*, *Os ledos chirlomirlos de don Farraco Farraqueiro*, *A marquesiña encantada:* un conxunto de obras fantásticas, polo xeral, humorísticas e nas que se bota man de temas como o encantamento, o amor, ou a recompensa que reciben os que prestan axuda desinteresada, recorrendo aos monicreques, os obxectos parlantes ou os animais personalizados. En 1990, inicio do período que comentaremos máis adiante, publicou o volume de pezas curtas *Brinquemos ó teatro*[63], cun Limiar de Xoán Cejudo e ilustracións de Carme Soilán, composto por vinte e cinco obras destinadas ao "teatro feito por nenos e mozos". Trátase dun conxunto que percorre liñas temáticas como a de aventuras, ambientes populares e literarios galegos e recreación dos contos de transmisión oral. Caracterízase pola brevidade dos diálogos, a combinación da comicidade con momentos tráxicos, a referencia ao medio teatral, como a *Commedia dell'arte,* ou diferentes recursos intermediais (a creación plástica) e intertextuais, que abarcan dende o conto tradicional até diversos

56. [Barcelona]: Sotelo Blanco, 1987.
57. Santiago de Compostela: Xistral.
58. A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega.
59. A Coruña: Cadernos da Escola Dramática Galega.
60. Pontevedra, Ed. do autor.
61. Ourense: La Región.
62. Sada: Ediciós do Castro. Reeditado en 1991 pola mesma editorial.
63. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

autores clásicos e contemporáneos, como Esquilo, Sófocles, Beckett, Kafka ou Chéjov, entre outros (Sánchez 2001).

O significativo aumento de produción nesta época, na que, como sinalamos, se introducen a lingua e literatura galegas no ensino, e, por tanto, se obteñen as primeiras xeracións alfabetizadas en galego, trae consigo outras promocións unidas ás novas convocatorias de premios. Isto supón un maior desenvolvemento no que respecta ás propostas creativas, tanto no que se refire ás temáticas como á explotación de recursos, na súa maioría encamiñados ao xogo didáctico, mais sen evadir un dos maiores retos non só desta etapa, senón tamén da actualidade: a influencia nos hábitos de ocio, destinada a fomentar dende a infancia á asistencia ao teatro, chanzo previo indispensábel na construción dun teatro galego (algo que, por outra banda, está nas bases da creación, en 1984, do Centro Dramático Galego, que até 2004 non inaugurou unha liña de teatro institucional infantil, con *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*, dirixida por José Caldas, que en 2006 aparentemente semella tender á estabilización).

Como se pode observar, agora mantéñense as liñas de recuperación e recreación de ambientes e da tradición literaria, nas que a aprendizaxe tira proveito da intertextualidade, ás veces paródica, como en *Viva Lanzarote*. Os contos de transmisión oral (*Ronseles*, de Pura e Dora Vázquez) e o mundo artúrico, ou ambos os dous (*A história xamais contada de Brancaneves e o rei Artur*, de Constantino Rábade) adoito serven de punto de partida para a escrita. Do mesmo xeito, a compoñente narrativa, trazo característico do drama para nenos (presente na metateatral *O xardín dos contos*, de Lourenzo), serve á recuperación de símbolos e ambientes populares (*Versión teatral da lenda de Xan Bonome,* de Agustín Magán, por exemplo). O folclore, recuperado mediante a inserción de fragmentos da tradición oral, está, ademais, moi presente en obras como *Ou por que as volvoretas non podían pousar*, de Emilio González; mais é frecuente o uso de cantigas e adiviñas, do que resulta un bo exemplo *O maquinista Antón*, de An Alfaya, entre outras. Esta obra, cuxa edi-

ción se abre cun comentario da autora relativo aos trazos característicos e recomendábeis para a escrita dramática infantil, céntrase no feito de que o maquinista non quere subir ao tren e as repercusións disto nos pasaxeiros, unha galería de personaxes excéntricos (o propio maquinista, o Home dos Globos, o Pescador de Soños, unha parella con problemas na lingua ou a Nena e a Vella) que, axudados pola música, as rimas, o monólogo narrativo de Antón ou o diálogo co público, serven á exaltación da fantasía e ao antimaterialismo.

Á corrente crítica iniciada na etapa anterior engádese de novo unha dimensión didáctica que atende aos comportamentos sociais, para o que se volve utilizar a ruptura da cuarta parede. Son bos exemplos *O merlo branco*, de Cándido Pazó, ou *O xigante don Gandulfo*, de Xesús Pisón. Mais tamén se produce unha posta de relevo de compoñentes puramente teatrais que acheguen aos nenos e nenas a este medio, como o recurso ao circo (*A Escada*, de Labraña, Guillén e García Cernuda) ou a *Commedia dell'arte* (de novo *O xigante don Gandulfo*, mais tamén algunhas obras do dramaturgo Euloxio Ruibal). Nesta mesma liña poderiamos situar a obra de Roberto Vidal Bolaño, *Touporroutou da lúa e do sol* (con todo, inédita até 1996[64]), xa que se trata dunha comedia nun acto que xa fora representada con anterioridade polo grupo Antroido e na que se poñen en escena as andainas dunha compañía de teatro ambulante. De ambas as tendencias participa a obra de Xoán Babarro e Ana Mª Fernández *¡Grande invento para saír do aburrimento!* Nela, un grupo de nenos fica atrapado por unha bruxa dentro dun televisor, co que o aburrimento será confrontado co mundo do teatro e o circo, ao tempo que se pon en escena unha situación política en que Merlín encarna a xustiza social. Os actores e os espectadores acabarán fundíndose nun único xogo, o do tren, comprobando que o mundo do teatro, cos seus disfraces, é aquel das actividades lúdicas infantís.

Por outra banda, a liña crítica constitúese en discurso da diferenza, iniciado por Carlos Casares no conto *A galiña azul* e en *As laran-*

64. A Coruña: Asociación Sócio-Pedagóxica Galega.

xas máis laranxas de todas as laranxas: a esta luz podemos ler obras como *O coleccionista de sombras*, de Antón Cortizas, *Era unha vez o mundo do envés*, de Agulla Pizcueta, *O rei nu*[65], de Cándido Pazó e Quico Cadaval, ou, canto ao xénero sexual, *Era nova e sabía a malvaísco*[66], de Inma António, xa en 1991. *O merlo branco*, de Cándido Pazó, céntrase, como o título indica, nas aventuras e desventuras dun paxaro branco que procura nun mundo de negros a súa identidade. A obra, que foi levada a escena pola compañía Tranvía Teatro, prevé a improvisación no propio texto e basea as súas estratexias comunicativas na participación dos nenos, cuxa resposta figura nos diálogos a xeito de puntos suspensivos, ademais de contar coa presenza do público no propio escenario. Diferentes xogos de palabras, rimas, trabalinguas e cantigas de carácter metateatral combínanse co uso do narrador para estabelecer un discurso da diferenza que a través da prosopopea afecta á institución familiar –e, por tanto, aos roles xenéricos–, a ecoloxía ou as imposicións sociais do capital, como a escolla profesional.

Aquela procura da participación do estudantado de que falabamos na anterior etapa baseábase na mestura entre a ficción e a realidade, fenómeno intrínseco ao feito teatral en si; esta mestura está, de igual modo, na base temática de moitas das obras que se aproximan ao xénero fantástico e de aventuras, como por exemplo *O segredo de Daniel*[67], do colectivo Garola, ademais das arriba mencionadas. Pero neste período prodúcese un feito significativo, posto que se inaugura a práctica escolar, que constitúe a obra como material didáctico, achegando elementos paratextuais desta índole, como acontece en *O merlo branco*. Isto aproxímanos a unha nova concepción do teatro para nenos e nenas e da actividade escolar en si mesma; así, materias nun principio afastadas do campo literario presentan os seus contidos dramatizados, como en *Bua-Bua-Requetebua*, de An Alfaya, na que os personaxes son diferentes órganos do aparato dixestivo.

65. Cee: Talía Teatro, 1995.
66. [Barcelona]: Sotelo Blanco.
67. [Barcelona]: Sotelo Blanco, 1993.

3. Cara á consolidación (de 1990 até a actualidade)

Na década dos noventa do pasado século e, particularmente, dende 1995 á actualidade, o contexto no que se vai desenvolver a literatura infantil e xuvenil, e o teatro galego, está marcado por parámetros moi diferentes aos que se deron até este momento. Contamos xa cun estudantado formado en lingua e literatura galega e cunhas instancias institucionais obrigadas, por lei, a defender, promocionar e apoiar a lingua, literatura e cultura de Galicia. Nótase, ademais, a incidencia de novos medios para a creación e a información e, en concreto, o aumento das editoras instaladas en Galicia que incorporan aos seus fondos a produción infantil e xuvenil, así como o das publicacións pedagóxicas, a consolidacion dos premios e da actividade das asociacións promotoras da LIX, ou as melloras cuantitativas e cualitativas no que respecta á inserción de estudos de LIX nos currículos académicos. Malia os libros escolares seguir acollendo de forma moi tímida textos ou fragmentos da produción dramática, aumenta o número de traballos no eido da investigación e a crítica. Salientan, por outra banda, as publicacións *Fadamorgana*, centrada na LIX, a *Revista galega de educación*, a *Revista Galega do Teatro*, ou a *Guía de libros novos*, que prestaron atención ao teatro infantil[68]. O máis importante do período neste ámbito foi, non obstante, a posta en marcha no verán de 2001 de *Bululú. A revista dos títeres*, publicada polo IGAEM para crear un espazo de divulgación do mundo dos monicreques (Roig 2004).

En canto aos premios, podemos sinalar, en primeiro lugar, os institucionais, como os convocados pola Xunta de Galicia con motivo do Xacobeo 1993[69]. Ademais, a Editorial Sotelo Blanco pon en mar-

68. Mágoa que estas publicacións non manteñan a súa periodicidade, mesmo que desaparecesen algunhas delas.

69. Na Modalidade "Obra de teatro escolar, adaptada aos últimos niveis de EXB e primeiros do ensino medio", mereceron este galardón Lola González e Bruno Bernardo por *Nocturno de dragón,* na primeira edición. Tivo un accésit Anxo González por *A verdadeira historia do sangue peregrino de Termar* e foi finalista a peza en castelán *Y cuando nadie sabía la historia...*, de Mª del Pilar Romero del

cha o Concurso Biblioteca do Arlequín, coa colección do mesmo nome. En 1990, mereceu o galardón Inma António Souto por *Era nova e sabía a malvaísco.*

En 2000 iníciase o premio bianual "Estornela" de teatro, convocado pola Fundación Neira Vilas, e o "María José Jove", pola fundación do mesmo nome, en 2003. Destaca, ademais, o Premio Internacional "Barriga Verde", convocado polo IGAEM para premiar textos de monicreques, dirixidos tanto a adultos como a nenos[70]. A estes galardóns hai que engadir outros que se convocaron neste período para premiar o mellor libro do ano, como son: o "Rañolas", dende 1995, ao abeiro da Feira Internacional do Libro Infantil e Xuvenil (FILIX), de Chantada, e o premio "Lecturas", que convoca a Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil (GÁLIX) e que concede o lectorado máis novo a través das súas lecturas nas Bibliotecas que se adhiren. Tamén hai que se referir aos convocados esporadicamente por institucións e por colexios, bibliotecas, cada

Río. Na modalidade Obras de teatro de marionetas ou monicreques, mereceron o galardón Gloria Sánchez e Miguel Vázquez Freire, autores xa moi coñecidos noutros xéneros, por *A princesiña Socorro, o trobeiro Carolo e o demo dos cornos*. Foi finalista *Un dragón no camiño*, de Antón Cortizas Amado. Foron publicadas en 1995 no volume titulado *Primeiro Concurso de Obras Teatrais Inéditas Camiño de Santiago. Obra de Teatro Escolar e Obra de Teatro de Marionetas ou Monicreques* (Xunta de Galicia, colección "Sempre no camiño"). *Nocturno de Dragón* presenta aspectos da lenda fantástica sobre a chegada do corpo sen vida do Apóstolo Santiago á corte da raíña Lupa. *A verdadeira historia do sangue peregrino de Termar* preséntase como peza inspirada nun texto de Álvaro Cunqueiro, e constitúese, grazas a intervención de Merlín, nun recordo de todos os peregrinos que percorreron o Camiño de Santiago, deixando nel o seu sangue.

70. Remitimos aos *Informes de Literatura*, un proxecto do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades dirixido por Blanca-Ana Roig (1996), que desde 1995 fai anualmente seguimento de todo canto se produce en relación coa literatura galega, atendendo tanto á produción bibliográfica como á recepción das obras en prensa e revistas especializadas de dentro e fóra de Galicia. Ademais de prestar atención aos ámbitos da narrativa, poesía, ensaio, literatura dramática, literatura infantil e xuvenil, estudos medievais, literatura oral e clásicos greco-latinos, os *Informes* recollen as postas en escena, así como as convocatorias de premios, achegando a información precisa sobre as bases, os nomes dos autores e os títulos das obras gañadoras, ademais de rastrexar a recepción que daqueles e destas se produce na prensa periódica e nas revistas.

vez máis numerosos, aínda que sexan poucos os que acollen a literatura dramática.

De camiño cara a unha certa normalización da literatura (infantil) galega, prodúcese na década dos noventa unha novidade salientábel: trátase da aparición das primeiras edicións crítico-divulgativas, como a de *Barriga verde*, de Manuel María, a cargo de Santiago Esteban Radío[71]. Como é sabido, os procesos de aceleración compensatoria teñen lugar en sistemas literarios periféricos como o noso –no que, ademais, a literatura infantil segue a ocupar un lugar marxinal dentro do propio sistema–, polo que o intervalo temporal entre a primeira edición dunha obra e a súa *canonización* é mínima (dezaoito anos, neste caso), algo extensíbel á obra de Casares, *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*. Na edición de Radío, o plus didáctico engádese a través dunha introdución crítica á obra de Manuel María e unha proposta de actividades sobre o texto, estratexia recorrente nalgunhas das obras publicadas durante a década dos noventa e os primeiros anos do século XXI. A través de paratextos, ben dirixidos aos mediadores, ben aos pequenos lectores, achégase información suplementaria, como no texto de Rafael López que pecha a edición de *Indo para o Samaín*[72], de Carlos e Sabela Labraña, ou o da propia autora de *Os mundiños: Obra de teatro en tres actos* e *Teatro para contistas. Xogos infantís no escenario*[73], Heidi Khün-Bode, unha introdución na que expón a súa forma de concibir o teatro nas aulas e os efectos que este produce no alumnado. En relación con isto, cómpre sinalar que a partir de 1995, data de edición dos primeiros *Informes de Literatura*, aos que xa nos referimos, temos constancia de diversas obras elaboradas polos propios alumnos, que en ocasións achegan información sobre a representación levada a cabo nos centros de ensino.

É tamén a partir desta etapa cando as propostas creativas conducen a intencionalidade didáctico-crítica cara á educación ambiental; de modo que poderiamos sinalar unha serie de obras que continúan

71. Ourense: Galiza Editora, 1996.
72. A Coruña: Everest Galicia, 2002.
73. Sada: Ediciós do Castro, 2003.

coa liña apuntada por Lourenzo en *Viaxe ao país de ningures* e, dalgún xeito, herdeiras da vontade dignificadora dos mundos labrego e mariñeiro, xa presente nos inicios na literatura dramática para a infancia. Temos, xa que logo, pezas de temática ecoloxista, como *O país acuático*[74], de Eduardo Alonso (centrada no tema da falta de auga), *Grandullón, o xigante abusón e outras pezas de teatro Infantil ecopacifista*[75] de Calo Iglesias, ou *Mariñeiros no Nadal: teatro para nenos de infantil*[76], de Esther Da Silva (que aborda a catástrofe ecolóxica do Prestige) e *A música da noite*[77], de Manuel Lourenzo González, na que se introduce o mito fantástico do lobishome nunha fábula sobre a agresión que nunha fraga produce a especulación urbanística; e *Pelexa no souto*[78], de Olimpo Arca Caldas, obra humorística en defensa das árbores autóctonas galegas e en contra do eucalipto.

En canto aos mitos, temas, motivos e ambientes fantásticos e das tradicións literarias, obsérvanse de novo fecundas recreacións intertextuais, entre as que destaca *Viva Peter Pan*[79], de Xesús Pisón, quen se achega non só ao mundo dos soños e a tradición literaria occidental (Merlín ou a obra de J.M. Barrie), senón tamén a outras tradicións, como demostra a introdución de Xerezade. Pola súa banda, o mundo dos cabaleiros andantes figura na obra de Cortezón, *Alí ben Mangato e mailo seu cabalo Branco chamado Beilador*[80], que conta cun marcado compoñente narrativo. A materia de Bretaña, como non podía ser menos, está particularmente representada no texto de Carmen Domech, Jorge Rey e Marilar Aleixandre, *El-Rei Artur e a abominable dama*[81]. Contamos, ademais, con diversos exemplos da produtividade dos contos de transmisión oral, como son as obras de Khün-Bode xa

74. Sada: Ediciós do Castro, 2001.
75. Noia: Toxosoutos, 2000.
76. A Estrada: Edicións Fervenza, 2003.
77. Sada: Ediciós do Castro, 2001.
78. A Estrada: Edicións Fervenza, 2001.
79. A Coruña: Asociación Sócio-Pedagóxica Galega, 1995.
80. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1995.
81. Vigo: Ir Indo, 2001.

citadas, e das fontes populares (*Teatro feroz*[82], de Gloria Sánchez, o *Auto do Entroido*[83], de Manuel Lourenzo, en verso), así como do uso de personaxes fantásticos e cancións de cego (*¡Mamasiña, que medo!*[84], de Chus Pereiro), propostas, todas elas, non alleas á crítica social.

Os mundos máxicos (corrente á que podemos adscribir *Tres risas e unha voda*[85], de Ana Mª Fernández) conviven coa tendencia ao humor, trazo en xeral definitorio da dramática para nenos, e característico dos diálogos de *Servicio de urxencias*[86], de Suso de Toro, un conxunto de minicomedias de situación, ambientadas no servizo de urxencias dun hospital, inicialmente escritas como guións para unha serie de televisión emitida na TVG.

Por último, debemos salientar que a tendencia, iniciada nos oitenta, a estabelecer o discurso crítico da diferenza, se mantén nesta época, particularmente representada pola obra de Roberto Salgueiro, *Todo é horrible, moi horrible e eu tamén*[87], unha comedia na que se pon escena un anaco de vida dun intelectual "barato e imbécil".

Para concluír, cremos preciso salientar que a literatura dramática infantil galega, aínda que non consolidada, debido a que non conta coa produción suficiente en cantidade e calidade, presenta trazos comúns coas tendencias máis en voga da dramaturxia actual, tanto das literaturas infantís como das institucionalizadas.

A debilidade do número de títulos, en comparación cos producidos en narrativa e poesía, non empeceu que a dramática infantil evolucionase engordiñamente cara á súa consolidación, se atendemos ao ámbito da representación, en que o texto espectacular baseado na presentación escénica ou *performance* predomina sobre a *transdución* ou posta en escena do texto dramático, tamén pouco promocionado para a lectura individual ou colectiva.

---

82. Vigo: Galaxia, 1999.
83. A Coruña: Asociación Sócio-Pedagóxica Galega, 1995.
84. Vigo: Xerais, 2002.
85. A Coruña: Everest Galicia, 2000.
86. Vigo: Xerais, 2002.
87. A Coruña: Asociación Sócio-Pedagóxica Galega, 1996.

Bibliografía

Abuín, Anxo, e Euloxio **R. Ruibal** (2000), "O teatro galego entre 1900 e 1936", en Anxo Tarrío (coord.), *A literatura anterior á Guerra Civil*, A Coruña: Hércules Edicións.

Agrelo Costas, Eulalia (2000), "La labor de la Asociación Cultural O Facho dentro del panorama de la literatura infantil y juvenil gallega", en VV.AA., *Actas del II Congreso de Literatura infantil y juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil e Ilustración Ibéricas*, Estremadura: Junta de Extremadura.

Equipo Glifo (1998 e 2003), *Diccionario de termos literarios (a-d)* e *Diccionario de termos literarios (e-h),* Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (Xunta de Galicia).

Filgueira Valverde, José F. (1967), *Lago González. Biografía y selección de su obra en gallego*. A obra *Calabazas*, tamén se pode ler en *Lembranza de Lago González*, Vigo: Galaxia, 1973, obra realizada con motivo de lle ter dedicado ao arcebispo o Día das Letras Galegas nese ano.

Guede Oliva, Manuel (1994), "Dez anos", en *Centro Dramático Galego. Dez anos: 1984-1994*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Lamapereira, Antón, Manuel F. **Vieites García**, e Xoán **Couto Palmeiro** (1991), *Teatro para nenos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Consellaría de Cultura, col. Andel.

López Silva, Inma, e Dolores **Vilavedra** (2002), *Un abrente teatral*, Vigo: Galaxia, col. Continental.

Lourenzo, Manuel (1978), *O teatro infantil galego*, A Coruña: Cuadernos da Escola dramática galega, nº 1.

Lourenzo, Manuel, e Francisco **Pillado Mayor** (1979a), *O teatro galego*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro.

Pazó, Noemí (2000), "Literatura dramática infantil: longa travesía no deserto", *Fadamorgana*, nº 5, "Teatro infantil. O gran ausente", pp. 37-43.

Pérez, Luis (2002) "O teatro na emigración", en Anxo Tarrío (coord.), *A literatura desde 1936 a hoxe. Poesía e teatro*, A Coruña: Hércules Edicións.

Roig Rechou, Blanca-Ana (dir. e coord.) (1996, 1997, 1998, 1999), *Informes de literatura*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades; CD-ROM (1995-2002, 2003, 2004, 2005, 2006), *Informes de Literatura*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

— (2004), "Carlos Casares e a configuración do teatro infantil e xuvenil galego", en Centro Dramático Galego, *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas, de Carlos Casares*, Santiago de Compostela: IGAEM.

Sánchez, Sury (2001), "O xogo dramático no teatro infantil de Ruibal", en Anxo Abuín González (coord.), *Teatro, cerimonia e xogo. A traxectoria teatral, literaria e cinematográfica de Euloxio R. Ruibal*, Lugo: Tris Tram, pp. 231-246.

Tarrío Varela, Anxo, (1988), *Literatura gallega*, Madrid: Taurus.

— (1994, 1998[2]), *Literatura Galega (Aportacións a unha Historia crítica)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Tato Fontaíña, Laura (1999), *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936,* Vigo: Promocións culturais galegas.

— (2002), "O teatro desde 1936", en Anxo Tarrío (coord.), *A literatura desde 1936 a hoxe. Poesía e teatro*, A Coruña: Hércules Edicións.

VV.AA (1991), *A Agrupación cultural O FACHO. A Coruña na cultura galega*, A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, col. Papeis do Curro.

Vieites, Manuel F. (1989), *Facer teatro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Consellaría de Cultura e Benestar Social.

— (1992), *Facer teatro,* Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Materiais.

— (1998), "Literatura dramática e teatro para a infancia e a mocidade. Breve introducción para o seu estudio", en Manuel Vietes (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Universitaria, pp. 193-234.

— (2003), *Configuración do sistema teatral galego*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, col. Ensaio.

7. PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO PARA CRIANÇAS EM PORTUGUÊS (S. XX)

José António Gomes
(ESE-Instituto Politécnico do Porto)
Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)
Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

Resumo: Abordagem global da produção literária do modo dramático preferencialmente destinada ao público infanto-juvenil e publicada em Portugal ao longo do século XX, o presente estudo destaca e caracteriza, sem pretensões de exaustividade, alguns autores e obras marcantes. São avançadas algumas das linhas ideotemáticas e estilísticas mais relevantes desta produção, na tentativa de perceber a sua evolução. Em função da sua pertinência, são, também referidos dados pontuais relativos à representação dos textos estudados.

Summary: Global approach to dramatic literary production addressed to the infant-juvenile public published in Portugal in the course of the twentieth century. The present study attempts to foreground and characterise some of the most significant authors and works, with no pretension to thoroughness. Some of the most relevant ideothematic and expressive lines of this dramatic production are exposed with the aim of facilitating the understanding of its evolution. On the basis of its relevance to the matter, specific data related to the performance of the studied texts are provided.

Palavras-chave: texto dramático, representação teatral, tradição, linguagem, história.

Key words: dramatic text, performance, tradition, language, history.

1. Nota prévia

Centra-se a presente abordagem no modo literário cuja produção tem sido, em Portugal, mais restrita e também menos estudada até ao momento. Os constrangimentos de elaboração desta panorâmica, nomeadamente a falta de uma base de dados de textos dramáticos e de textos levados à cena, de listagens bibliográficas e, ainda, de estudos históricos e analíticos, determinam a nossa opção por uma referência selectiva a certos autores e obras que, por motivos de índole variada, sobressaíram no domínio literário em causa. Neste sentido, é também por razões que se prendem com a escassez divulgativa de dados referentes ao texto teatral, entendido como a vertente espectacular do texto dramático, que, no nosso estudo, apenas traçamos um percurso histórico e crítico da literatura dramática para crianças ou, por outras palavras, dos "textos escritos". Este trabalho que, naturalmente, pelas suas limitações físicas e temporais, não se reveste de um carácter exaustivo[88] (já que se cinge ao século XX, privilegiando as obras de maior relevo estético e não contemplando o trabalho pioneiro de Ana de Castro Osório, por exemplo), tem como recurso bibliográfico de base o estudo recente de Glória Bastos, *O Teatro em Portugal* (2006), uma sistematização rigorosa e, até ao momento, única no género no nosso país.

88. Assim, nesta versão do texto, optou-se pela não inclusão de autoras como Maria Paula Azevedo e Maria Lúcia Namorado.

2. A Primeira República e os primeiros anos da ditadura salazarista

Maria Laura Bettencourt Pires, em *História da Literatura Infantil Portuguesa* (1983), na secção relativa ao séc. XX, menciona o teatro para fantoches, designadamente o trabalho de **Afonso Lopes Vieira** (1878-1946), com especial destaque para *O Autozinho da Barca do Inferno*, peça que foi representada no Teatro D. Maria II, em 1910, durante as comemorações do centenário de Gil Vicente. Considerado por L. F. Rebello como o "impulsionador da "Campanha Vicentina" (Rebello 1989: 117)[89], Afonso Lopes Vieira, na peça mencionada, orientando-se por um intuito didactizante, segue, com efeito, o propósito vicentino do *ridendo castigat mores*. Este texto, "um autozinho / bem à lei portuguesa", como se diz no seu prólogo, nunca foi publicado autonomamente em livro, embora a Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira possua uma versão dactilografada, e baseia-se na última viagem de um conjunto de sete personagens-tipo que entram em cena sucessivamente: Guloso, Mentiroso, Vaidosa, Mexeriqueira, "Homem que cortou as árvores", "Homem que fez mal aos animais" e "Dois professores que morreram ensinando meninos terríveis". O cenário reparte-se em duas barcas, capitaneadas por um Diabo e por um Anjo, cujos discursos seguem de perto o estilo do texto de Gil Vicente, e às quais se dirigem as figuras mencionadas. Como acontece no célebre auto vicentino (de 1517), a discrepância numérica entre os que ingressam na "barca encarnada" e os que são aceites na "barca do paraíso" é evidente, emergindo, assim, uma dura crítica social e um claro propósito moralizante. Note-se que, à semelhança do que se pressente, por exemplo, nos versos de *Animais Nossos Amigos* (1911), também a *Autozinho da Barca do Inferno* se encontra subjacente uma intenção naturalista e/ou ecológica. Relativamente à sua encenação,

89. Cf. "O contacto entre Gil Vicente e os portugueses do nosso século começou em 1911, através de uma adaptação de Afonso Lopes Vieira, no âmbito de um programa de divulgação dos clássicos cujo ponto de partida recuava a 1898, e graças ao qual várias representações de dramaturgos nacionais se tinham verificado no Teatro D. Maria II" (Rodrigues, 1982: 30).

conforme explicita Cristina Nobre, esta peça foi representada "em casa de Raul Lino, no teatro das suas filhas (eventualmente um teatro de fantoches?)" (Nobre, 1999: 100).

Em 1972, na sucinta, mas pioneira, panorâmica histórico-literária da literatura infantil portuguesa, assinala Esther de Lemos: "No teatro infantil, cuja tradição não é rica entre nós e só nos últimos anos se vem afirmando, também este período [Primeira República] se ilustrou com uma obra-prima do género, o auto *São João Subiu ao Trono*, de Carlos Amaro" (Lemos, 1972: 27).

A singularidade da peça de **Carlos Amaro** (1879-1946) repousa na estrutura: o subtítulo apresenta o texto como um "grande auto, ou mistério em seis quadros"; a fluência do discurso versificado –versos bem talhados, rimados, abertos ao registo de língua popular– dá-nos uma saborosa ilusão de espontaneidade. Juntemos-lhe a filiação numa certa tradição teatral portuguesa em que o sagrado, o maravilhoso popular, o profano e o cómico se entretecem, constituindo o teatro de Gil Vicente um dos seus máximos expoentes. O modelo que se encontra na base do entrecho dramático aproxima-se do do conto de fadas: Partida do Príncipe para "saber a Vida a fundo" (p. 36), ficando a corte sob a tutela da Rainha; notícia da morte do Príncipe (na verdade, metamorfoseia-se numa velha bruxa para conhecer a verdade do mundo); pretensões dos falsos heróis (os pretendentes) e sua derrota às mãos da Velha; regresso do Príncipe acompanhado da Pastora, personagem de alma límpida que havia desfeito a metamorfose com um beijo; castigo da Rainha, desmascaramento do seu afecto (superficial) e da valentia (falsa) dos pretendentes; arrependimento da Rainha e final eufórico. Ou seja, a Pastora, que se multiplica em lições de bondade, opta por regressar ao ambiente serrano e à família camponesa (imunes, presume-se, às ambições de poder e à hipocrisia da corte); e o seu pequeno irmão, o Menino São João –figuração infantil da inocência e da pureza absolutas–, é entronizado, num desfecho em que um clima de festa, a um tempo palaciana e popular, se doura com uma auréola de milagre de vagos contornos cristãos.

Uma tão breve resenha não basta para dar conta de como a divertida peça de Carlos Amaro, na sua elaborada linguagem, encena um conflito entre ambição, superficialidade dos sentimentos, hipocrisia, por um lado, e bondade, fidelidade, generosidade desinteressada, por outro. Deixando entrever o sonho de um ruralismo impoluto, de recorte utópico, esta composição dramática funde de modo feliz elementos míticos e intertextuais de diversa proveniência, mas quase sempre de raiz portuguesa: o imaginário sebastianista, uma certa moldura bíblica filtrada pela visão popular, o teatro vicentino e até a poesia de Gomes Leal, explicitamente convocada pela voz do Bardo.

A História da Carochinha[90], de **Eduardo Schwalbach** (1860-1946) foi representada, pela primeira vez, no Teatro do Infante, em 1901, sendo apenas na sequência da sua reposição em palco no Teatro Nacional, em 1935, que sairá em livro. Neste extenso texto, uma "fantasia infantil em 3 actos e 9 quadros", em que participam personagens com divertidos nomes próprios (Pirolito, Rei Tareco e Rainha Pata Choca, entre outros), recria-se, de modo caricatural, uma situação de enamoramento e galanteio em ambiente cortesão. As personagens enamoradas, Rosalinda e Encantador, são metamorfoseadas em Carochinha e João Ratão. Uma referência especial ao III Acto, momento em que se observa a inserção de segmentos recontados da narrativa popular da Carochinha e do João Ratão, figuras cujo retrato é coincidente com o tradicional. Acrescente-se, ainda, no desfecho da peça e seguindo o esquema do conto tradicional, a figuração de elementos animizados/personificados (tripeça, a porta, a trave, a janela, dois passarinhos e a água na fonte).

Maria Migalha, "fantasia infantil em 3 actos e 8 quadros", de **Virgínia Lopes de Mendonça** (1881-1969) e **Laura Chaves** (1888-

90. Cristina Nobre, no artigo "A obra para a infância e a juventude de Afonso Lopes Vieira", afirma: "o *Auto da Barca do Inferno (Parodia infantil)*, com ilustrações de Raul Lino, (…), foi publicado no suplemento literário do *Diario de Noticias Illustrado, nº 26*, do Natal de 1917, e também em *O Comércio do Porto de Natal, nº 33*, da mesma data, e foi dedicado às duas meninas, Maria Christina e Isolda, filhas de Raul Lino" (Nobre, 1999: 100).

1969), foi representada em 1936 (texto editado em 1937, com desenhos de Vasco Lopes Mendonça) no Teatro Nacional, nas "Matinées Infantis". Trata-se de uma peça marcada pelo humor, para o qual contribuem as divertidas intervenções rimadas e cantadas das personagens, quase todas com nomes cómicos (El-Rei-Fome-Nica e Rainha Unhas de Fome, por exemplo), as situações inesperadas, quase sempre relacionadas com o roubo de comida (bolo-rei e rebuçados, por exemplo) e o próprio discurso, muito expressivo (as comparações com recurso a alimentos[91], por exemplo).

Pimpinela (1938), de **Norberto Lopes** e **Pereira Coelho**, sinalizado, em registo na capa, como um "conto infantil em 3 actos e 12 quadros", reveste-se de um forte carácter educativo e pedagógico, como, aliás, parece ser o intento dos seus autores: "efabulando esta peçazinha ao alcance do seu [das crianças] entendimento primário e tendo em vista proporcionar-lhes, de qualquer modo, uma pequena lição de moral, a par dum entrecho que lhes entretivesse a curiosidade infantil" (p. 7). Esta peça, representada, pela primeira vez, em 1938, pela Companhia Dramática Robles Monteiro –Amélia Rey Colaço no Teatro Nacional de Almeida Garrett, com música de António de Melo–, abre com um diálogo entre a protagonista, que dá título à obra, e a sua avó. Neste, como em outros momentos da obra, procura-se veicular valores, de certo modo, ligados à ideologia do Estado Novo, como o temor a Deus ou a pobreza resignada. A animização de elementos da natureza (alho, espinafre, rabanete, entre outros), a presença de figuras, de espaços e esquemas modelares da narrativa tradicional (príncipe, princesa, fada, floresta azul com três caminhos, desfecho positivo, casamento) e, ainda, a componente maravilhosa dotam, porém, o texto de um cariz lúdico intemporal.

91. A edição consultada com este título corresponde a uma novela com seis capítulos de quase cem páginas. A presença do diálogo é recorrente, em particular na segunda metade da obra, o que poderá ter motivado a sua representação teatral.

3. Os anos 40-50 do século XX

A partir de finais da década de 30, e com o reforço das estruturas políticas e de ideologização (a Mocidade Portuguesa, por exemplo) do chamado Estado Novo –entregue à férrea liderança do ditador António de Oliveira Salazar–, o teatro infantil português terá, em grande medida, como principais protagonistas, escritores e animadores culturais cujas maiores ou menores ligações a tais estruturas se tornaram conhecidas –casos de Adolfo Simões Müller, Ricardo Alberty e António Manuel Couto Viana, entre outros. Reconheça-se, não obstante, o meritório trabalho que por vezes levaram a cabo, num quadro territorial de grandes assimetrias regionais, marcado por evidentes dificuldades nos planos económico, social e cultural e num clima geral de obscurantismo, a que não era alheia a Censura e a manutenção de elevadíssimos índices de analfabetismo da população. É, pois, no contexto aqui esboçado, que teremos de situar alguns dos principais títulos deste período.

A peça *Auto da Pastora Perdida e da Velha Gaiteira* de **Santiago Prezado** (1945), foi, pela primeira vez, levada à cena em 24 de Dezembro de 1944 no Teatro Nacional de Lisboa, pela Companhia Dramática Robles Monteiro –Amélia Rey Colaço, e interpretada por Maria Barroso, no papel da Pastora Perdida, e, no de Velha Gaiteira, por Maria Clementina. Sem referências explícitas a um destinatário preferencial infantil, o *Auto da Pastora Perdida* de **Santiago Prezado** (1944) apresenta-se como um auto pastoril de temática natalícia e de cunho claramente mariano, resultado da recriação de representações de cariz popular associadas a festividades religiosas cujas manifestações estão documentadas desde a Idade Média.

Dona Maria de Trazer por Casa (1947) é uma obra em que **Adolfo Simões Müller** (1909-1989) colige três peças –*Aventura na Loja de Brinquedos*, *E Nessa Noite os Animais Falaram* e *O Príncipe das Mãos Vazias*. Refira-se, a título de exemplo, esta última, em que a destreza versificatória do autor, no verso de redondilha maior –a métrica por excelência da tradição popular portuguesa– dá forma

um entrecho simples, decalcado do esquema tópico de numerosos contos populares: um rei resolve pôr à prova os seus três filhos para decidir o que designará como herdeiro do trono, sorte que acaba por caber ao mais novo. São o seu carácter e as suas acções que o impõem como sucessor. Não, contudo, por feitos "corajosos" como seria porventura de esperar (conquista de fortuna ou de novos territórios pela qual os mais velhos se afirmam), mas sim pela prática da caridade (prática cara ao sistema de valores falsamente pio do estado salazarista), distribuindo pelos pobres o dinheiro que lhe fora confiado pelo pai.

De **Ricardo Alberty** (1919-1992) são de destacar peças como *O Menino e o Papagaio de Papel* (1951), *O Segredo da Abelha* (1955), *O Dinheiro de Polichinelo* (1955), *Desapareceu a Camisa à Tia Cochicha*, *O Guarda-chuva e a Pomba* e *Era Outra Vez*. Os textos "O Segredo da Abelha" e "O menino e o papagaio de papel" surgem editadas em *10 Peças de Teatro Infantil*, colectânea organizada por Couto Viana. Trata-se de pequenas peças onde sobressai a componente moralizante em resultado da recuperação de elementos fabulísticos (*O Segredo da Abelha*) ou da recriação de questões sociais, em particular a desigualdade, perspectivada a partir do ponto de vista da criança pobre (*O Menino e o Papagaio de Papel*).

Outra figura de relevo é **António Manuel Couto Viana**[92] (1923), fundador do Teatro da Mocidade[93] (1948-1958) e do Teatro do

92. Cf. "Fazê-la às postas, como se faz às pescadas. (…) Até ao ouvir o seu nome fico a tremer como um pudim gelado" (Mendonça e Chaves, 1937: 49).

93. Couto Viana é também o responsável pela organização de uma breve antologia de peças portuguesas de teatro infantil, intitulada *Tesouros de Teatro na Literatura Portuguesa para Crianças*. Esta publicação foi editada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1992 e, nela, incluem-se excertos de textos de alguns dos principais nomes ligados ao universo literário de recepção infantil. Encontram-se, nesta publicação, extractos de textos de Adolfo Simões Muller, Alice Gomes, António Manuel Couto Viana, Carlos Amaro, Eduardo Schwalbach, Esther de Lemos, Fernanda de Castro, José António Ribeiro, Lília da Fonseca, Mafalda de Castro, Maria Alberta Menéres, Maria Isabel Mendonça Soares, Noel de Arriaga, Norberto Ávila, Patrícia Joyce, Pedro Bom, Pereira Coelho e Norberto Lopes, Ricardo Alberty e Virgínia Lopes de Mendonça e Laura Chaves.

Gerifalto[94] (1956) e organizador de *10 Peças de Teatro Infantil*, nas quais se inclui o texto da sua exclusiva autoria "Era Uma Vez… um Dragão". Nesta peça, introduzida por um actor que interpreta um "prólogo" e pontuada de marcas de narratividade, designadamente de elementos típicos dos contos infantis, intervêm as personagens Catrapaz, Catrapiz e Catrapuz, três amigos. Estas figuras de nome semelhante –como que a sugerir os seus traços comuns–, com um carácter dissimulado, possuem algumas fragilidades escondidas, sendo da sua revelação que nasce o cómico. A subversão de alguns modelos das narrativas tradicionais ou a paródia são, neste texto, fundamentais na promoção do riso.

No volume mencionado, Couto Viana assina também, em co-autoria com Ricardo Alberty, a peça "Do cimo desse telhado", texto protagonizado por um gato e um canário, figuras personificadas, que representam a dissimulação e a ingenuidade, respectivamente, mas que surpreendentemente acabam abraçados. Este autor, por sua vez, publica, na mesma colectânea, as peças "O segredo da abelha" e "O menino e o papagaio de papel", peças às quais já nos referimos. Participam, ainda, do conjunto de autores Duarte Nuno de Figueiredo, com "João Mandrião", Fernando de Paços, com "A cigarra e a formiga" e "O feiticeiro infeliz", José António Ribeiro, com "Foi na loja do Mestre André" e "Badalim subiu ao céu", e Pedro Bom, com "viagem breve a um reino esquecido". Em 1997, veio a lume a primeira edição completa do *Teatro Infantil e Juvenil* deste autor (Cou-

94. Da intensa actividade do Teatro da Mocidade Portuguesa dá conta a publicação do repertório de Peças de Teatro daquela instituição, volume em que estão representados 17 autores, num total de referência a 73 peças. Contemplando temas variados, desde históricos, religiosos, tradicionais e comemorativos de datas significativas, destaca sobretudo a produção dramatúrgica de Adolfo Simões Müller (1); António Manuel Couto Viana (14); Beckert d' Assumpção (2); Duarte Nuno de Figueiredo (1); Esther de Lemos (3); Fernando Amado (3); Fernando de Paços (13); Francisco Nicholson (2); Francisco Ventura (1); Goulart Nogueira (1); José António Ribeiro (5); Maria Adelaide Couto Viana (1); Maria Isabel Mendonça Soares (2); Maria Manuela Couto Viana (2); Pedro Bom (1); Ricardo Alberty (15) e Ruy Miguel da Cruz (6).

to Viana), um conjunto de 9 peças[95], duas em co-autoria. A sua produção dramática desenvolvida em estreita interacção com a encenação e com a própria representação, é muito numerosa e diversificada. Ligados ao contexto histórico-cultural que os suporta, salientam-se os textos de temática histórica[96] e histórico-mítica[97], religiosa[98], cómica[99], natalícia[100] e tradicional[101].

4. Os anos 60-70

Na década de 60, o crescendo da oposição democrática ao regime salazarista, num quadro nacional e internacional convulso (as crises académicas de 1962 e 1969, o assassinato de Humberto Delgado pela polícia política de Salazar e a Guerra Colonial; a luta pelos direitos cívicos dos negros, nos Estados Unidos, e a contestação estudantil à Guerra no Vietname; o rumo da Revolução Cubana e a crise dos mísseis; o Maio de 68 em França; as lutas de libertação dos povos colonizados…), foi acompanhado em Portugal por acções de resistência no plano cultural e artístico. Neste meio se foram desenvolvendo iniciativas que vieram favorecer um movimento mais geral de interesse crescente por novas ideias pedagógicas, pela condição da infância e pela discussão e crítica das produções culturais que lhe eram propostas. Como ponto alto deste período, no que ao livro infantil diz respeito,

95. Nesta última companhia, colaboraram autores como Ricardo Alberty, Esther de Lemos, Fernando de Paços, Norberto Ávila, Natália Correia e Fernando Amado.
96. *Era uma vez… um dragão*, *Auto das três costureiras*, *Uma história que eu cá sei*, *O natal dos bonecos*, *D. Gaifeiros* (adaptação), *Do cimo desse telhado* (com Ricardo Alberty), *O Príncipe com Orelhas de Burro* (com Fernando de Paços), *É um regalo na vida à beira d' Água Morar* e *Auto dos Cinco Pastores*.
97. Confrontar com *O Acto e o Destino*, texto de temática histórica que apela ao sentido patriótico e à participação cívica e militar dos cidadãos.
98. Confrontar com *O Milagre de Ourique*, *Lição de Aljubarrota*, *Auto do Capitão de Deus* (peça protagonizada por D. Sebastião na véspera da sua partida para África).
99. Ver, por exemplo, *Auto do Bom Pastor*, *Tentação do Reino* e *O Caminho é por aqui*, peça galardoada com o 1º Prémio de Teatro no Concurso Chama de Maio de 1948, consiste numa alegoria sobre o conflito latente entre o Bem e o Mal.
100. Visível em peças como *Era uma vez… um Dragão!* e *Não, Clarim! Sim, Clarão!*
101. Confrontar com *O Natal dos Bonecos.*

refira-se a criação da Secção Portuguesa do International Board on Books for Young People (IBBY), a que estiveram associados nomes como os de Lília da Fonseca e Leonoreta Leitão.

Um nome de referência deste período, ligado aos meios da oposição ao salazarismo, é **Alice Gomes** (1910-1983), defensora militante da educação pela arte. De referir, ao nível da dramaturgia, a autoria de *A Nau Catrineta e A Outra História do Capuchinho Vermelho* (1967), *Teatro para Crianças* (1967), *A Lenda das Amendoeiras* (1972), *Os Ratos e o Trovador* (1973) e *Giroflé-Giroflá* (1976).

Datado de 1972, o volume *A Lenda das Amendoeiras e…*, uma edição especial patrocinada pela Direcção-Geral da Educação Permanente, é composto por duas peças, designadamente a que figura, de imediato, na sua capa e, ainda, "O Auto da Flor". Ambos os textos são antecedidos por uma nota prévia. No primeiro caso, explica-se muito brevemente a origem lendária da história e acrescenta-se informação relativa à sua representação: "foi representada, pela primeira vez, em 1963, por uma companhia de Vasco Morgado. Foi encenada por Carlos Duarte, com música de Fernando Carvalho". Nesta primeira peça, reescreve-se a conhecida lenda e recria-se o cenário histórico medieval, mais concretamente da reconquista cristã, que lhe serve de fundo. A acção reparte-se em dois extensos actos, o primeiro situado no castelo natal da Princesa Silvana e o segundo numa habitação/espaço árabe, local para onde foi levada a heroína após o rapto. Depois de uma situação de harmonia e paz, vê-se a protagonista mergulhada num grande sofrimento e numa comovedora solidão, um estado que, afinal, no desenlace da peça, redundará na felicidade das figuras centrais, como denuncia a cena de canto e de dança com que encerra a acção. A segunda, intitulada "O Auto da Flor", é antecedida por uma nota explicativa dominada por informações musicais, elemento central nesta concisa peça –como reflecte a inclusão de vários segmentos de uma pauta musical– protagonizada por um grupo de jovens, quatro raparigas e três rapazes, que desejam cantar e representar. Um destaque especial para as ilustrações e a capa do volume da autoria de Câmara Leme.

Na peça *Os Ratos e o Trovador*, de 1973, Alice Gomes recria, num acto único, a história popular alemã *Flautista de Hamelin* (*Hameln*, em alemão). Pressupondo a actuação de um conjunto de figuras infantis (no final da peça) e, ainda, o recurso a fantoches (de luva, vara ou de fio, como sugere a dramaturga na didascália inicial) para as personagens ratos, este texto desenrola-se num espaço físico citadino, dominado por "actores" directa ou indirectamente relacionados com a alimentação e cujas intervenções ocorrem de forma rápida. A tradicional oposição entre a "população" humana e a "população" animal ou os ratos e, ainda, entre a visão materialista dos habitantes da cidade (com a excepção das crianças) e a visão idílica ou sonhadora do trovador-flautista são aqui mantidas. Nota-se, ainda, por vezes, uma certa crítica ao insaciável comportamento humano, nomeadamente em algumas das intervenções do trovador.

Maria Laura Bettencourt Pires ressalta a fundação por **Lília da Fonseca** (1916-1991) do "Teatro de Branca Flor"[102] (1962) e, ainda, o seu empenho na encenação, na execução dos bonecos e das peças, como, por exemplo, *O Bom Gigante da Floresta*, *A Menina da Gruta e a sua Varinha* (peça levada à cena na inauguração do Teatro de Branca Flor), e o *Passarinho Poeta*. Desta autora contamos com a publicação de diversos textos dramáticos como *Noite de Natal*, *Os Pontos dos ii* (1964), *A Menina Tartaruga* (1977) e *O Nosso Amigo Sol*, os quatro na colecção Carrossel, com direcção literária da própria Lília da Fonseca –primeira presidente, acrescente-se, da Secção Portuguesa do IBBY e animadora de núcleos de debate em torno do livro infantil.

Peça em um acto, *Os Pontos dos ii*, que termina e finaliza com um segmento musical (a música da Rolinha), é marcada pela unidade espácio-temporal e desenrola-se em ambiente escolar. Neste texto, interactuam várias personagens infantis, sendo dramatizada uma situação de ensino-aprendizagem formal –a tabuada e o ditado/leitura. O divertimento e a capacidade imaginativa infantil surgem também aqui representadas através do jogo da bola, a partir do

102. Ver, por exemplo, a peça *D. Gaifeiros*, *Auto das três costureiras* e *Um espinho da flor*.

recurso aos pontos dos ii, elementos que ganham vida e voz, acabando por intervir na acção.

Na "peça infantil em três actos" *A Menina Tartaruga*, joga-se com a ideia comum de lentidão associada às tartarugas, colocando-se em primeiro plano uma menina dominada por "uma moleza nunca vista" (p. 11) cujo nome verdadeiro quase foi esquecido (Maria da Luz) e a quem as figuras infantis chamam "menina Tartaruga". Com uma tonalidade humorística, surge contraposta a visão divertida dos mais novos e a "dramática" dos adultos, em especial dos seus pais e criados, relativamente à actuação da protagonista. A intervenção da personagem infantil Pequeno Tadeu, que solta o riso perante a actuação do sábio Velho Mandarim e que acaba por resolver a pretensa doença da menina, sugere a percepção da verdade e do seu estado real. Temáticas como o aparência *versus* essência, a sabedoria infantil, a viagem (do Pequeno Tadeu pela China), a diferença e a gratidão (note-se que, no terceiro acto da peça, é a Menina, já "curada", que encontra uma solução para dar trabalho às suas criadas) perpassam este texto bem-humorado. O cómico de situação (por exemplo, na corrida entre a Menina e um caracol) e de linguagem (recorde-se, por exemplo, que o médico lhe receita uma injecção de "Preguiçomaniolmolezacitina", um xarope de "Criadasemabundanciolitol" e uma pílula de "Mimalhicilina") pontuam a generalidade do discurso.

Na segunda metade da década de 60, **Norberto Ávila** (1936-) assina *As Histórias de Hakim* (1968; 2ª ed. 1978) e *A Ilha do Rei Sono*, esta última só em 1977 editada. A primeira merece destaque especial, quer pelo impressivo número de encenações e representações, tanto em Portugal como no estrangeiro, quer pela circunstância de ter sido traduzida para alemão, francês e espanhol. Figura notável da moderna dramaturgia portuguesa e com obra premiada, Norberto Ávila dá-nos, em *As Histórias de Hakim*, um dos mais relevantes, senão o mais relevante texto editado e levado à cena nas duas décadas que antecederam a Revolução de Abril de 1974. Os diálogos fluentes, em que avulta o cómico de linguagem, compõem uma peça com duas partes articuladas entre si ("A arca de sândalo" e "O

avarento Maruf"), cuja acção decorre "em Bagdad, no tempo das Mil e Uma Noites" (p. 5). E é justamente a estrutura narrativa de *As Mil e Uma Noites* que determina a estrutura da própria peça, já que o elo de união das duas partes é o "narrador de histórias" Hakim (a fazer lembrar a figura de Xerazade), em simultâneo personagem de uma história e contador de uma outra em certa medida encaixada na primeira: "A arca de sândalo". Os episódios vividos por Hakim prosseguem na segunda parte; ao mesmo tempo, o contador narra "O avarento Maruf", mantendo-se assim o esquema do primeiro segmento dramático. A acção e as personagens das duas histórias contadas por Hakim emergem, contudo, da comunidade a que o contador pertence, havendo por isso fios diversos que entrelaçam as três: a do próprio "narrador" e aquelas que conta ao público. A primeira história apresentada por Hakim centra-se no Califa de Bagdad e o segundo momento da que é protagonizada pelo próprio contador no seu Grão-Vizir, ambos moralmente corrompidos: o Califa é ditatorial e caprichoso, ganancioso e cruel; o Grão-Vizir, por seu turno, é corrupto. O Califa acaba ludibriado por uma rapariga, Fátima, que assim se vinga das crueldades infligidas pelo ditador ao escravo Amed e, sobretudo, ao povo miserável de Bagdad. Quanto ao Grão-Vizir, não logra intimidar, nem comprar o incómodo Hakim, personagem desassombrada nas suas opiniões, corajosa e solidária, de carácter irrepreensível. No primeiro episódio vivido por Hakim, este salva o aguadeiro Taieb de ser enganado pelo mercador de falsos tapetes voadores, Idriss. E a segunda história que o contador narra, consiste, por sua vez, numa sucessão de cenas burlescas e hilariantes, protagonizadas pelo avarento Maruf, a sua mulher –a faladora e gastadora Zubaida– e o criado de ambos, Ali, que termina com a punição do usurário e a emancipação do criado. Um dos achados do texto de N. Ávila prende-se com a sua arquitectura, e é com naturalidade que vemos o contador-personagem dirigir-se, mais do que uma vez, ao próprio público, apelando à sua participação e mesmo a um levantamento colectivo para, se necessário, salvar Hakim dos opressores. Além do cómico de situações, outros pontos

fortes são a eficaz alternância de momentos de tensão com lances de irresistível comicidade e a gestão do tempo dramático, aqui e acolá com sábio recurso ao *suspense*. O texto –por cujos diálogos passam também elogios à leitura e à rectidão de carácter– surpreende, por último, pelo modo como, sem demagogia, com grande economia e leveza de meios cénicos e conseguindo manter o vínculo à atmosfera oriental e ao intertexto que inspira a peça, configura um discurso de corrosiva crítica à arrogância, à autocracia e à opressão dos mais fracos e mais pobres pelos ricos e poderosos. Em 1968, e já num período de declínio da ditadura, convenhamos que não era pequeno conseguimento –muito embora a peça conserve toda a actualidade e se distinga pela universalidade da sua mensagem.

De **Ilse Losa** (1913-2006) a peça *A Adivinha: peça em quatro quadros*, editada, pela primeira vez, em 1967, recria um "velho conto popular", como se regista antes da "cortina do texto subir": "esta história passou-se num país qualquer e em qualquer ano, talvez neste em que estamos, no ano passado, ou ainda antes. De resto, pouco importa. As personagens que nela entram podiam existir em toda a parte do mundo e em todos os tempos, passados, presentes e futuros". A acção situa-se, inicialmente, no mundo rural, sendo protagonizada por um conjunto de personagens pertencentes a uma família de alfaiates com uma vida difícil. Como é comum nos contos tradicionais, também nesta peça, a uma situação problemática ou de desequilíbrio sucede uma tentativa de superação e um desenlace feliz. A decisão da partida dos irmãos Paulino, Ernestino e Brás do seu meio matricial, em busca da sua sorte na "cidade-das-sete-torres-douradas"[103], bem como a decifração da adivinha, colocada pela caprichosa menina Lu Petrolina, pelo irmão mais novo –note-se que, nas narrativas da tradição, cabe frequentemente aos filhos mais novos a resolução do conflito– constituem, em termos globais, os momentos fundamentais desta obra. Ilse Losa ficcionaliza, assim,

103. Da própria autora, foi publicada, sob a forma de breve memória ilustrada, *História do Teatro de Branca Flor*, por altura da comemoração dos seus 20 anos de existência (1962-1982).

temáticas como a união familiar, a importância da imaginação e do humor, o valor da amizade, a vitória do bem sobre o mal, o respeito pelo outro (mesmo quando este "outro" se trata de um animal, como o urso Olaf) e, ainda, o amor à arte, aos livros e à leitura[104].

O Príncipe Nabo, à semelhança do que se observa em *A Adivinha*, possui como principal fundo temático a oscilação entre dois mundos (sugeridos quer por dois grupos distintos de personagens, quer pela referência a dois espaços antitéticos), o dos pobres e o dos ricos, este último caricaturalmente representado pela arrogante e prepotente Princesa Beatriz. Esta é também uma peça em que a autoaprendizagem daquilo que realmente conta na vida surge tematizada, não raras vezes com a presença do cómico de linguagem e do cómico de situação. Recordem-se, por exemplo, o recurso a expressões de tonalidade francesa, os nomes dos pretendentes da Princesa Beatriz e as sucessivas situações de pedido e de recusa da sua mão ou, ainda, a presença do Bobo, com cuja actuação finaliza a peça.

Maria Rosa Colaço (1935-2004) edita, em 1981, uma adaptação em texto dramático da sua narrativa *O Espanta-pardais* (1961). Construída em torno da defesa do direito ao sonho e da exaltação da amizade, a versão[105] em texto dramático de *O Espanta-pardais* (1981) trata ainda do tema da morte e do sofrimento, mas também da superação e da recompensa, centrando-se na personagem de um espantalho marcado pela solidão e pela estaticidade, que deseja conhecer o mundo do qual apenas ouve falar. A questão de uma religiosidade alternativa é ainda trabalhada num texto dramático intitulado *Pássaro Branco* (1987), galardoado com o Prémio Alice Gomes, e que apresenta uma outra versão do nascimento de Jesus e do próprio cenário do presépio que, aqui, ocorre simbolicamente numa praia,

104. Noutro contexto, valeria a pena analisar a configuração simbólica de elementos como os números três (três irmãos) e sete (sete torres), a viagem ou o dourado, por exemplo.

105. O pai alfaiate adorava ler livros de viagens e aventuras. Os filhos enviam aos pais uma encomenda composta por "três lombos fumados, os livros de Marco Polo, Robinson Crusoe e Dom Quixote. E ainda um cadeirão de couro" (Losa, 1994: 65).

testemunhado por vários elementos marítimos –Búzio, Onda, Cavalo-marinho, Peixe e Polvo. A peça surge, assim, como metáfora e alegoria do Natal, numa espécie de presépio alternativo e vanguardista e está repleta de simbolismos, apresentando o aparecimento do "pássaro branco" como símbolo da paz, da alegria e da vida.

A peça *O Bojador* (1961), de **Sophia de Mello Breyner Andresen**[106] (1919-2004), reeditada em 1998, com ilustrações de Henrique Cayatte, estrutura-se em dois quadros, tendo como base a ambiência marítima, que marca a vivência histórico-mítica de Portugal. Nesta obra, interagem diversas figuras humanas que ora tocam o referencial ora se situam num universo simbólico, perpetuado, aliás, por outros textos que possuem como cenários as Descobertas. Na linha do que se pressente em outros títulos da extensa obra da autora, também em *O Bojador* o mar é o apelo mágico tanto do Infante D. Henrique, como de um Povo sonhador, ambos seduzidos pela viagem. Suscitando, porém, sentimentos de carácter ambivalente, esta surge, nesta obra, nas vozes plurais, por exemplo, de um Velho "com barbas compridas e brancas", que, como a figura modelar da epopeia camoniana, condena as visões do longe –"Pois que há no mar? Distância, solidão, nevoeiro, abismos, temporais, sede, fome, naufrágios, morte" (s/p)– e de um Rapaz de 20 anos que afirma: "Temos que ir nós próprios saber o que é verdade" (s/p). Cruzam-se, nesta peça, o mar e a terra, o sonho, a viagem, o colectivo e o individual.

De **Maria Isabel de Mendonça Soares** (1922-), sobretudo nos anos 70, foram publicados *O Galho Seco e a Flor sem Cor* (1959; 2ª ed., 1971), *Quem Conta um Conto…* (1970), *Os Tamanquinhos de Pau* (1973a), *Al-Godão e Al-Godinho* (1973b) e *Uma Gralha entre Pavões* (1973c). Saliente-se, a título de exemplo, a segunda destas peças, que procura inscrever-se na tradição do teatro de robertos,

106. Esta versão apresenta-se claramente diferente da primeira, caracterizada pela narratividade. Na edição de 1981, Maria Rosa Colaço, em jeito de prefácio, explica a origem e as razões das modificações introduzidas, insistindo nas marcas dialogais, a exigirem uma leitura dramatizada ou pelo menos oralizada dos leitores.

recuperando aliás algumas das suas figuras tradicionais, como D. Roberto e o Barbeiro. É neste contexto que, investindo sobretudo no cómico de situações e de carácter, a autora apresenta um divertido texto, composto em verso heptassilábico e com rima, assente nos equívocos gerados pela falsa fama de homem rico que cai sobre a personagem de D. Roberto, após encontrar uma moeda que lhe permite ir ao Barbeiro cortar o bigode. A peça tematiza, assim, a velha máxima "quem conta um conto aumenta um ponto" centrando-a contudo na questão do boato e extraindo um efeito humorístico das situações equívocas que se vão criando.

5. O pós-25 de Abril de 1974

Na sequência da Revolução de 25 de Abril de 1974, a restauração da democracia em Portugal determinou, ainda na década de 70, alterações por vezes significativas no panorama cultural e artístico, desde logo motivadas pela abolição da Censura e pelo restabelecimento das chamadas liberdades democráticas. As campanhas de alfabetização promovidas pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) e as acções de solidariedade com a Reforma Agrária *in loco*, ou seja, no sul de Portugal, a par de uma certa redescoberta, por um lado, do "país real" (regiões isoladas do interior, meios operários em cidades de maior dimensão) e, por outro, do património cultural popular, por parte das gerações urbanas que nessa época se encontravam entre o fim da adolescência e os 30-40 anos, produziram efeitos na revitalização dos meios teatrais. Uma das consequências desta dinâmica, de que não é possível dissociar a expansão do movimento associativo popular, foi o surgimento de um considerável número de grupos de teatro independente (alguns deles de duração efémera), tendo-se assistido a um incremento da itinerância. Graças a ela, muitos espectáculos (não raro de cariz interventivo em termos sócio-políticos) puderam chegar a localidades onde quase não existia tradição de actividade teatral. Algumas das companhias independentes que, ainda hoje, se destacam

pela reconhecida qualidade dos seus espectáculos tiveram origem no período em referência. Três exemplos apenas: o Teatro Infantil de Lisboa (fundado em 1976), a Pé de Vento (criado em 1978) e O Bando (que iniciou actividade em 1974 e integra, no seu currículo, alguns espectáculos para crianças). Fundado já em período posterior (1988), o Teatro de Marionetas do Porto tem, no seu principal animador, o encenador, actor e dramaturgo João Paulo Seara Cardoso[107], um representante do movimento de recuperação de certas tradições teatrais populares –como o teatro de fantoches e de marionetas– a que se assistiu no pós-25 de Abril (é de referir que, em 1982, Seara Cardoso encetara já as suas pesquisas sobre a tradição do chamado teatro de robertos).

Escritas para fantoches de luva, as três pequenas peças de *Teatrinho de Romão* (1977)[108], de **Luísa Dacosta** (1927-), constituíram, precisamente, os textos-base de um dos espectáculos levados à cena por João Paulo Seara Cardoso. Tratava-se de peças adaptadas ou inspiradas nos contos tradicionais *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde-Água*, *Frei João Sem Cuidados* e *Dom Caio*, tendo a autora mantido, nos seus textos, os títulos das duas primeiras narrativas e dando à terceira o de *O Mata-Sete*. Na adaptação dos contos a peças de teatro, Luísa Dacosta mantém a exemplaridade das histórias, sem lhes atenuar a dimensão "realista", e mostra dominar os processos de transposição para discurso dramático, acentuando contudo a ver-

107. Importa referir que muitos contos para a infância desta autora têm sido alvo de adaptações e de representações dramáticas e, até, musicais variadas. A título exemplificativo, salientem-se a ópera para crianças *A Floresta* (libreto de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada), que esteve em cena, em 2004, no Teatro Municipal São Luiz, no Teatro Aveirense e no Teatro Viriato, e, ainda, o concerto encenado a partir do conto *A Menina do Mar*, com música de Fernando Lopes-Graça e interpretação musical a cargo da Orquestra Filarmónica das Beiras que, em Dezembro de 2006, foi apresentado no Teatro Aveirense.

108. Este autor assinou duas peças de teatro *Polegarzinho* (2002) e *Óscar* (2003), levadas à cena pelo Teatro de Marionetas do Porto, de que é Director. Como o limite temporal desta panorâmica é o século XX, estas peças não são objecto de comentário nesta versão do texto. O mesmo acontece em relação à adaptação de *As Viagens de Gulliver, de Jonathan Swift* (2002) de Luísa Ducla Soares.

tente humorística, acrescentando-lhe um toque de burlesco e colorindo-a com o grão de um linguajar rural aprendido do povo e enriquecido com metáforas e jogos verbais. A abrir o tríptico, deparamos com "Os dez anõezinhos da Tia Verde-Água". O propósito do texto tradicional e da peça que nele se baseia parece ser o de mostrar, como afirma a autora, "que só nos ensina e ajuda não quem nos faz o serviço, mas quem nos obriga a fazer sozinhos" (p. 12). Surge, em seguida, o moleiro ladino da segunda peça ("Frei João Sem Cuidados"), capaz de iludir as perguntas mais tortuosas e de, com as suas respostas, cobrir de ridículo os que fazem uso de um poder arbitrário. Por último, "O Mata-Sete" (variante de "O pequeno alfaiate" que também os Irmãos Grimm haviam recolhido da tradição oral alemã) dá-nos a conhecer um anti-herói que, de forma quase involuntária, acaba transformado num valente de pés de barro. Vítima, num primeiro momento, de uma bazófia tonta que quase o leva à perdição, vê-se convertido, no final, em salvador do reino, a ponto de ser recompensado com a mão da princesa, sem no entanto deixar de reclamar do rei a posse dos bens materiais condizentes com sua nova condição.

Assinale-se ainda que tanto "Frei João Sem Cuidados" como "O Mata-Sete" não só revelam o propósito de meter a ridículo os poderosos, os seus mecanismos de actuação e as instituições que os servem, como demonstram uma simpatia à maneira aquiliniana por certas figuras populares cuja astúcia, de experiência feita, sempre seduziu Luísa Dacosta.

Robertices (1995) encerra o seu ciclo de obras dedicadas à recriação da tradição popular, neste caso do Teatro de Robertos. A autora acentua o carácter cómico, inofensivo mas simbólico, da "pancada de robertaria" ("nada de sustos, / não parte cabeças, / nem causa arrelia", p. 40), aproveitando para realçar o clássico conflito entre a insensibilidade sovina e a arte, representadas respectivamente pelo Barbeiro e pelo Freguês, apaixonado e poeta. Reinventando os primitivos enredos, convertendo os textos numa prosa rimada e versificada capaz de cativar o ouvido do público infantil, a autora lega ao

presente parte da herança cultural de raiz transmontana de que a infância a deixou depositária.

Os textos dramáticos de **Orlando Neves** (1935-2005), escritos a partir dos anos 70, estão compilados na obra *Teatro para Crianças* (1999). "O mosquito Zzzz… zzzz" tematiza, com humor, os conflitos existentes entre várias espécies animais e a sua solução através da tolerância perante a diferença. A peça "O Tio Maravilhas", estreada em 1983 no Teatro S. Luiz e representada em outros palcos até aos anos 90, ultrapassou as 200 representações. Construído a partir da adaptação de contos tradicionais –"A Sopa de Pedra" e "Frei João Sem Cuidados"– o texto dramático explora o jogo entre diferentes níveis diegéticos, fazendo teatro dentro do teatro. Protagonizado por uma companhia de teatro de marionetas, o texto permite o encaixe de outros dentro dele, o que facilita a articulação entre histórias diferentes, protagonizadas pela figura de um frade. Plena de ritmo, em resultado do recurso à rima, ao verso curto e às falas breves, a peça "Uma Espinha na Garganta" tematiza, com humor e recurso ao cómico, a questão da gula e das suas consequências negativas. A temática anti-belicista domina a peça "Os brinquedos do Tozé fizeram banzé", cuja estreia se realizou em Dezembro de 1978, no Teatro Experimental de Cascais, sendo depois emitida na RTP no Natal do ano seguinte.

Poeta e romancista premiado, **António Manuel Pires Cabral** (1941-) publica, em 1980, a peça *Crispim, o Grilo Mágico: Teatro Infantil em 2 Partes*, incluída no volume colectivo de textos dramáticos, *O Cavalo Mágico, História da Inês e da Ana, Crispim o Grilo Mágico*, assinado também por Carlos Manuel Rodrigues e Maria Helena Ançã, autores das primeira e segunda peças, respectivamente. Trata-se de um texto representativo de uma época –os tempos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974–, pelo modo como tematiza o conflito entre cupidez, por um lado, e pobreza, ingenuidade, ignorância por outro (o lado a que surge associada uma certa pureza de alma, além dos valores da solidariedade e do amor). O essencial do conflito, situado em cenário rural, centra-se na posse de um

grilo falante, capaz de adivinhar números (em relação com coisas comezinhas da vida ou com o do jogo da lotaria) e disputado pela figura de Golias. Os nomes das personagens indiciam atributos psicológicos e morais: Golias é um advogado rico e ganancioso, que se define pelos seus traços caricaturais e que não hesita em recorrer a estratégias desonestas para atingir os seus propósitos; Serafim, o dono do grilo, é jovem e possui uma alma angelical, deambulando pelos campos numa relação solidária com os seus semelhantes e de carácter privilegiado com o mundo natural –representando, neste contexto, uma classe social não hegemónica, mas pouco apegada aos bens materiais. *Crispim, o Grilo Mágico* revela eficácia nos lances cómicos e termina com uma cena caótica. Tremores de terra abalam o espaço cénico, por entre fumo e cheiro a enxofre; os tijolos de ouro de Golias explodem e o espaço da assistência é invadido pela personagem do advogado, que procura o grilo em frenesim, para previsível gáudio do público infantil, confrontado com esta espécie de conflito entre um anjo e um demónio.

O poeta **António Gedeão** (1906-1997), pseudónimo literário do professor e notável divulgador da cultura científica que foi Rómulo de Carvalho, edita, em 1981, *História Breve da Lua*, "auto em 1 quadro", escrito em verso, arquitectado em torno das fases da Lua, que deu origem já a inúmeras representações, das quais se destacam as da Companhia de Teatro A Barraca[109]. Situando-nos num cenário campestre e "à hora em que a natureza emerge do sono nocturno, permanecendo o céu ainda estrelado", este texto, à semelhança do que se verifica num elevado número de outros destinados à representação, abre com a voz de uma narradora[110] que introduz, em primeiro lugar, um relato na primeira pessoa, centrado na Lua, e, depois, um outro, iniciado com a fórmula hipercodificada "Era uma

109. Com ilustrações de Jorge Pinheiro e Manuela Bacelar.

110. A encenação desta peça pela Companhia de Teatro A Barraca esteve em exibição: em Maio de 2005, no Auditório Municipal Fernando Lopes Graça, em Almada; em Julho de 2005, no Pavilhão do Conhecimento, em Lisboa; e, no primeiro trimestre de 2006, na Fábrica Centro Ciência Viva, em Aveiro. O Teatro de Portalegre, em 2001, também encenou este texto.

vez", que tem como protagonista um camponês. O segundo relato é, de imediato, interrompido pela intervenção, também em primeira pessoa, desta figura, com quem, depois, contracena uma outra, o Senhor do Mundo. O conflito –e a própria dicotomia– entre estas duas personagens redunda na punição da primeira pela segunda: o camponês, com o molho de lenha às costas é "enviado" para a Lua. Parte, assim, o autor de uma conhecida fantasia popular sobre as manchas da Lua. Segundo a lenda, estas manchas figurariam um homem que lá se encontra, de castigo, por ter trabalhado num Domingo. Ao dramatismo subjacente a esta primeira cena contrapõe-se a cómico da segunda, na qual interactuam Jerónimo e Agapito, dois homens do povo, e um Astrónomo. Desta sobressaem o humor, nascido do cómico de situação, linguagem (por exemplo, através do equívoco e do registo calão) e carácter, bem como a divulgação informal de elementos científicos, como a explicação do que é um telescópio ou da própria morfologia da Lua e das suas fases, explicitadas pela personagem "Rapariga das Fases". Este último aspecto surge reforçado pela própria componente pictórica da obra, não raras vezes, integrada na mancha verbal[111], reflectindo também o fundo educativo que acaba por marcar o texto.

Também em 1981, **Sérgio Godinho** (1945-) publica *Eu, Tu, Ele, Nós, Vós, Eles!: peça em um acto*. Alegoria em torno da descoberta do outro, assumidamente estranho e desconhecido, a peça de Sérgio Godinho integra ainda uma forte presença de outras manifestações artísticas, como é o caso do canto, da música e da dança. A brevidade e a condensação textuais são resultado de um ritmo dramático veloz e de um discurso ágil, consequências da interacção dinâmica entre as diferentes personagens e os seus pontos de vista face ao elemento invulgar com que se deparam. A peça termina com a possibilidade da intervenção do público, convidado a integrar o grupo inicial de actores e a associar-se à festa em que se transforma o epílogo.

111. No que diz respeito às constantes formais da escrita dramática para a infância, de referir também, no caso particular desta peça, o seu desfecho cantado, em coro, e a dança colectiva.

É também com a participação activa dos espectadores que encerra o texto *O Sabor dos Sonhos* (1988a), de **Carlos Correia** (1947-), que assina outras obras dramáticas como são os casos de *O Chapéu Mágico* (1982), *Carnaval Infernal*, *Os Cozinheiros de Oz*, *A Revolta dos Micróbios*, as três últimas publicadas em 1988 na colecção "Festa Teatral". Igualmente suportado por um universo alegórico, *O Sabor dos Sonhos* tematiza a oposição entre liberdade e opressão, metaforizadas sob a forma de música e ruído, sonho e pesadelo. Assim, a cada um dos elementos dos pares de binómios correspondem personagens e comportamentos diferenciados que se enfrentam em cena, com a vitória final da alegria, da amizade e da arte enquanto manifestações da superioridade do Bem sobre o Mal. A vitória sobre os pesadelos e os medos por parte do sonho e da liberdade enquanto bem absoluto permite concluir, como faz uma das personagens, que "a música é a cor da nossa liberdade" (p. 22) ou ainda que "a música é o sabor da nossa alegria" (idem). Estruturado com base em personagens e motivos herdados da tradição, o texto integra contributos de outras manifestações artísticas para além da representação teatral, servindo de motivação, dada a sua importância temática e cénica, para um conhecimento musical mais sólido.

Como o próprio autor anuncia desde o paratexto inicial, os textos compilados em *O Pequeno Teatro* (1993) "pretendem combinar o aspecto didáctico com o lúdico" (p. 5). Os seis textos que integram a colectânea de **José Jorge Letria** (1951-), escritos nos anos 80, são percorridos por diferentes linhas ideotemáticas, combinando maravilhoso, sobretudo pela recriação de motivos e personagens da literatura tradicional, com a referencialidade histórica, revisitando, por exemplo, o momento dos Descobrimentos portugueses e a figura pioneira do Infante D. Henrique ou prestando tributo a Galileu e ao conhecimento como motor da Humanidade. Destinados a espectadores/leitores de diferentes faixas etárias, os textos tematizam, muitas vezes com recurso à alegoria, ao humor e à expressão poética que os contamina assiduamente, a questão do tempo, a velhice, a importância da leitura, entre outros aspectos.

António Ferra (1947-) escreveu *Zé Pimpão, João Mandão e os Sapatos Feitos à Mão* (1978), *Caleidoscópio* (1980) e, mais tarde, *Histórias e Teatrada com alguma bicharada* (1995).

No primeiro texto, destacam-se já algumas das principais orientações da obra dramática deste autor. O humanismo, o elogio do trabalho honesto, a crítica social, as desigualdades sociais são as linhas ideológicas que sustentam a intervenção de personagens como o Sapateiro Germano, preocupado com o seu ganha-pão, porque sente o seu trabalho ameaçado por uma máquina industrial de fazer sapatos, João Mandão e o seu "subalterno" Zé Pimpão, o taberneiro, que se queixa da vida difícil, com pouco dinheiro que "mal dá para viver" (p. 29) e dois homens, um de enxada às costas e outro com um pulverizador, a trabalharem numa vinha. A presença da figura Clown-Corremundo, com as suas tiradas humorísticas e as intervenções cantadas, atenua, de certa forma, o carácter ideológico e interventivo desta peça.

De salientar, ainda, a segunda obra citada, obra à qual foi atribuído o 2º Prémio de Teatro Infantil do Concurso de Peças de Teatro Inéditas –1980 promovido pela Secretaria de Estado da Cultura. Trata-se de uma peça de teatro em 1 acto com 7 cenas, "especialmente dedicada às crianças e a adultos que saibam ser crianças", em que participam um Arlequim, dois palhaços "ricos" –Brilhantinho e Brilhantão–, cujos discursos são, frequentemente, o eco um do outro[112], um palhaço chamado Parlapatolas e dois piratas, que dançam e lutam, e que, à semelhança das primeiras figuras mencionadas, agem como "espelho" um do outro. Interactuam, ainda, na acção um operário, um camponês e Maria, "Maria de nome, Mulher", personagens tipificadas cuja participação sugere a preocupação social do dramaturgo. Os diálogos que estas personagens entabulam são também marcados pelo humor, resultante, muitas vezes, do aproveitamento das potencialidades fónico-rítmicas da língua. A vivacidade desta peça emerge da introdução de "episódios" fortemente cinéticos (danças, piruetas, quedas, etc.) e, ainda, de seg-

112. *Vide*, por exemplo, pp. 38 e 39.

mentos musicais, ou seja, de canções breves, compostas por quadras[113], aspecto manifestamente recorrente na escrita dramática actual. Refira-se, também, o "encaixe", numa das intervenções do Arlequim, de uma narrativa correspondente ao mito de Narciso (p. 20), facto que, em larga medida, permite uma leitura de raiz intertextual com significativas implicações ideotemáticas como a presença de tópicos como o duplo, o individualismo, a igualdade *versus* diferença, a união e a entreajuda, entre outros.

Da autoria de **Maria Alberta Menéres** (1930-), contamos com *O que é que Aconteceu na Terra dos Procópios?* (1980), Prémio Especial de Peças Infantis 1979 do concurso promovido pela Secretaria de Estado da Cultura, *À Beira do Lago dos Encantos* (1986) e *O Tritão Centenário* (1984).

No primeiro texto, são articulados elementos da tradição narrativa, como é o caso da diegese relativa ao casal e aos seus três filhos, a prova iniciática que os irmãos têm de vencer ou a recriação da história da carochinha, com o *nonsense* que caracteriza alguns dos ambientes desrealizantes e alegóricos por onde deambulam as personagens. De alguma forma, na revisitação da tradição e dos seus elementos paradigmáticos assiste-se a um processo de desconstrução e de afastamento, propondo-se e elegendo-se um conjunto de valores alternativos. Assim, em vez da riqueza, do poder ou do reconhecimento, o herói preferirá a família, os afectos e a amizade, invertendo a escala de interesses vigentes. Têm particular relevo os jogos linguísticos e sonoros que pontuam os diálogos e monólogos, dos quais a efectiva representação poderá tirar amplo partido.

A segunda peça tira partido de algumas características semelhantes, sobretudo no que diz respeito à construção de um universo alegórico, próximo do das origens do mundo. A apologia de um olhar inaugural e mais atento sobre um mundo recém-criado (ou, pelo menos, recém-descoberto), envolvendo uma plena actividade de todos os sentidos, funciona como uma das linhas fulcrais do texto,

113. Cf., por exemplo, "*Brilhantão* –É palerma e idiota. / *Brilhantinho* –É idiota e palerma" (Ferra, 11: 1981).

a par da demanda de transparência interior, conotada com a Verdade e o Bem. Aqui, a linguagem volta a desempenhar um papel crucial enquanto forma modelizadora do real e do pensamento, promovendo um elaborado e curioso jogo de desautomatização. Mais uma vez, o texto dialoga com intertextos vários, desde o "Génesis" bíblico à história do Capuchinho Vermelho, reforçando a polifonia e o pendor metalinguístico que caracterizam o discurso. A articulação promovida com o teatro de fantoches que aparece dentro do espectáculo teatral também amplia o carácter especular do texto, promovendo uma construção em *mise en abîme*.

António Torrado (1939-) é um dos autores que mais têm contribuído para a existência e o desenvolvimento de um teatro para crianças em Portugal, não só através da publicação de textos dramáticos em número e qualidade consideráveis, mas também através da sua actividade como professor e encenador. Desempenhou funções de dramaturgo residente convidado na Companhia de Teatro do Noroeste, em Viana do Castelo, e esteve ligado à Comuna Teatro de Pesquisa que, em Lisboa, levou à cena sete peças da sua autoria, destinadas quer ao público infantil quer ao adulto. Enquanto professor da Escola Superior de Teatro e Cinema, fez a coordenação de cursos nas áreas da narratividade, escrita teatral e guionismo, defendo, em várias intervenções públicas, a necessidade da existência de um Teatro adulto para crianças.

Veja-se, por exemplo, o caso de *Doze de Inglaterra seguido de O Guarda-Vento* (2000), com ilustrações de Patrícia Fidalgo. Esta edição serve de pretexto ao autor para, sob a forma de um posfácio, reflectir mais uma vez sobre a especificidade do Teatro para Crianças e Jovens. A primeira das peças aqui compiladas subiu à cena em Julho de 1998, em plena Expo'98, no Jardim de Timor, numa produção da Comuna Teatro de Pesquisa. A peça, que revisita um episódio de *Os Lusíadas* de Camões influenciado por uma narrativa medieval de cavalaria, assenta no percurso do herói, marcadamente iniciático, até à vitória final no torneio. Caracterizado pelo dinamismo da acção e pelo visualismo das várias cenas recriadas, o texto acentua ainda a

componente plástica do espectáculo, promovendo interessantes jogos sonoros e visuais. Do segundo texto, também são fornecidas indicações relativas à sua encenação e à adaptação do título e do conteúdo. Assim, conforme o texto o indica, "uma versão abreviada da peça *O Guarda-Vento*, sob o título de *Sentinela Alerta*, estreou em 10 de Janeiro de 1999, no Teatro da Trindade" (p. 95). Partindo de um enredo muito simples, o dramaturgo cria uma série de redes de acção, sugerindo dinamismo, humor e expectativa quanto ao desenlace. A forma como personagens frágeis, do ponto de vista do poder, são capazes de lutar contra a iniquidade e defender a verdade e a justiça, revela-se o ponto alto de uma acção marcada também por muitos elementos cómicos e risíveis, incluindo o recurso à caricatura.

Em *O Adorável Homem das Neves* (1984), assistimos à aposta do dramaturgo na dinâmica da subversão cronológica e do recurso ao *nonsense*. Esta peça, segundo as indicações paratextuais do autor, foi representada pela primeira vez no palco da Cooperativa do Povo Portuense em Junho de 1985 pela Companhia da Escola de Teatro do Seiva Trupe. Do ponto de vista da sua arquitectura, destaca-se o recurso a uma técnica próxima da *mise en abîme*, na medida em que são expostos aos olhos dos leitores/espectadores os mecanismos cénicos de construção do texto/espectáculo, para além de se insistir no seu carácter ficcional e artificial (no sentido de artificioso). O texto, apesar do humor que o caracteriza, resultante do cómico de situação e de linguagem, revela uma construção elaborada ao nível do encaixe de acções e do questionamento e reflexão sobre a própria representação que encerra a peça e que constitui mais um exemplo do processo criativo e reflexivo de António Torrado.

Da produção literária de **Natércia Rocha** (1924-2004) destinada ao público infantil, destacamos os títulos relativos ao modo dramático da autora (que foi também uma investigadora pioneira da literatura para a infância em Portugal). Em *Teatro do Gato do Chapéu Alto* (2003a), a autora reúne um conjunto de sete pequenas peças dominadas pela temática animal e cujo elemento coesivo é a figura do Gato do Chapéu Alto que, em jeito de mestre de cerimónias,

apresenta o argumento e encerra todos os textos. Trata-se, em certa medida, de colocar na voz de uma mesma personagem o *incipit* e o *explicit* das peças, orientando os espectadores numa determinada via de leitura. Tal procedimento é tanto mais importante quanto estamos a falar de textos para pequenos espectadores. É também o universo dos destinatários preferenciais que explica a opção por um texto rimado e com muitos efeitos sonoros e melódicos, como são, por exemplo, as várias onomatopeias relativas aos sons produzidos pelos diferentes animais. Em *Vamos Todos ao Teatro* (2003b), é possível detectar elementos comuns com a outra colectânea. Aqui, os textos de temática animal combinam-se com outros de teor maravilhoso, onde assistimos à intervenção de elementos mágicos, positivos e negativos. Inspirando-se em motivos da tradição oral, como é o caso da metamorfose dos homens em animais ou do motivo da moura, Natércia Rocha cria textos dramáticos onde a vertente lúdica, muitas vezes claramente humorística, se revela assídua e que, segundo as indicações paratextuais da autora, são passíveis de serem representados tanto por crianças como por adultos ou fantoches, motivando o interesse precoce pela representação e pelo Teatro.

O cronista, poeta, contista e dramaturgo **Manuel António Pina** (1943-) é também um caso de excepção no âmbito da produção dramática/teatral. Textos[114] dramáticos como *Os Dois Ladrões* (1983), *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas* (1984) e *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez* (1985) (textos reeditados, em 2004, numa edição conjunta), este último uma alegoria sobre a guerra, e *O Inventão: aventuras do maior intelectual do mundo* (1987/2003), uma colectânea que engloba os títulos "O Maior Intelectual do Mundo", "Viva a liberdade fora da cabeça", "A Homenagem aos Pés", "O Homem do Saco", "A Cabeça no Ar", "A Arca do Não é", "Nada na Cabeça" e "Anão Anão Assim Assim", testemunham a dimensão lúdica que pauta as suas obras. Trata-se, na verdade, de um conjunto inovador no universo da escrita literária de recepção

114. *Vide*, a este propósito, a abertura da Cena V e a nota de rodapé que o autor aí inclui.

infantil em Portugal, de textos que denunciam simultaneamente uma opção de criação literária alicerçada no tópico do mundo às avessas e/ou no desconcerto do mundo, bem como em outras estratégias de promoção do riso, como o *nonsense* e o absurdo, a ironia ou o uso inventivo da Língua Portuguesa, e, ainda, numa lógica sempre surpreendente que é a do jogo de contraditórios.

Na peça *Perguntem aos Vossos Gatos e aos Vossos Cães…* (2002), por exemplo, uma versão ampliada de *Os Dois Ladrões*, a acção central, composta por cinco cenas intituladas "I. O Reino Animal", "II. Os Dois Ladrões", "III. Entregues à Bicharada", "IV. O Tribunal do Elefante" e "V. O Tribunal dos Espectadores", situa-se "numa terra distante / (Deus nos livre que fosse aqui!)" (p. 11), e é resumida, num monólogo em discurso directo, por uma das personagens-actores, um verdadeiro "mestre-de-cerimónias". Neste texto, assiste-se a um contraponto ou a um jogo de duplicidades do qual participam os binómios mundo real *versus* mundo teatral/ficcional, reino dos homens *versus* reino dos animais, e, ainda, ser *versus* parecer.

Aquilo que Os Olhos Vêem ou O Adamastor (1998), texto que, com *Os Piratas* (1997), constitui um díptico com temática marítima, foi também representado pela Pé de Vento e, na temporada de 1997/1998, assistiram à sua representação 5.328 jovens[115]. Este é

115. Títulos deste autor foram, muitos deles, originalmente (mesmo antes de surgir na forma de livro) levados à cena pela companhia portuense Pé de Vento, espelham a inovação e a criatividade deste dramaturgo. No que respeita à ligação de Manuel António Pina a esta companhia, importa referir que o autor esteve na sua génese, enquanto sócio fundador, em 1978, e ainda que, entre 1978 e 1988, um número elevado de peças da sua autoria foram levadas à cena pelo referido colectivo. Recordem-se, a título exemplificativo: *O Maior Intelectual do Mundo*, estreado em 22 de Julho de 1978 (65 representações); *Trabalhadas e Trapalhadas*, estreado em 2 de Março de 1979 (80 representações); *Homenagem aos Pés*, estreado em 10 de Junho de 1980 (63 representações); *O Homem do Saco*, estreado em 10 de Novembro de 1979 (149 representações); *A Arca do Não é*, estreado em 16 de Dezembro de 1981 (92 representações); *O Dia das Mentiras*, estreado em 28 de Julho de 1982 (2 representações); *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas*, estreado em 22 de Janeiro de 1983 (109 representações); *A Arca do Não É* (nova versão), estreado em 3 de Novembro de 1983 (51 representações); *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez*, estreado a 4 de Maio de 1985.

um texto com uma arquitectura complexa (em larga medida, pelo jogo temporal), ancorado numa época da História portuguesa em que a "paisagem marítima" é dominante. Neste texto dramático, esta paisagem emerge como *topos* de realização histórica de Portugal e, ainda, como um espaço físico de viagem, que dá, por exemplo, corpo à acção principal, e de simbiose não só entre o real e o onírico, mas também de rivalidade entre o mítico e o racional. Estas forças surgem em permanente tensão, ao longo da obra, e condicionam o percurso do herói Manuel e do seu interlocutor, Mestre João, responsável, depois, pelo relato em "segunda mão" da aventura vivenciada pelo jovem marinheiro. Parte-se, assim, da ficcionalização do momento histórico da Expansão Marítima, sendo, portanto, central, nesta obra, a presença do mar enquanto palco da acção principal relatada por Manuel. Também aqui, o espaço marítimo, cenário de encontro com o desconhecido, simultaneamente glorioso e trágico, se pauta por uma forte carga simbólica. Neste cenário, reúne-se o individual –aqui basilar pela centralidade do conflito vivenciado e contado pelo herói que dá origem à enunciação em "segunda voz"– e o colectivo de uma aventura plural, que possui, aliás, um lugar relevantíssimo no contexto cultural português.

Autor de diversos volumes na área do texto dramático, **José Vaz** (1940-), em *A Ilha Mágica* (1988), título que resulta da leitura do autor do teatro para a infância enquanto "espaço mágico cercado de vida por todos os lados" (p. 2), colige textos da sua autoria já anteriormente representados por diversas companhias identificadas nas páginas iniciais da compilação (p. 6-7). Subordinados a diferentes temáticas, como é o caso da educação ambiental em "A Princesa dos Pés Pretos", estruturados a partir do modelo[116] das narrativas tradicionais, opondo Bem e Mal[117], os textos de José Vaz parecem com-

116. Dados retirados de *Rumos e Perspectivas*, nº 2, 2000, Porto: Pé de Vento, p. 25.
117. Em "A Carochinha Vaidosa e o João Glutão" assistimos recriação, com objectivos paródicos, da narrativa tradicional que lhe serve de intertexto. A mesma intencionalidade pode ainda ser observada no tratamento dado à temática natalícia e à cena da natividade que estrutura a peça "Onde está o rei que acaba de nascer?".

binar a vertente lúdica, associada ao cómico de situação, linguagem e de carácter, como acontece em "Na Feira dos Malandrecos" ou em "Tizé, Tizé e o Rato na Mánica", com a explicitação de uma dimensão moralizante.

Alice Vieira (1943-) é uma das mais relevantes autoras da literatura portuguesa para jovens. Em *Leandro, Rei da Helíria* (1991; 5ª ed., 2004), texto escrito para ser encenado pelo Teatro Experimental de Cascais, parte do conto tradicional "A comida sem sal" e constrói um entrecho em que, na linha do drama shakespeareano (*King Lear*) que a mesma matriz narrativa inspirou, são tematizados a aparência e a essência, o auto e o heteroconhecimento, a ingratidão e a dificuldade de superar o egocentrismo e a vaidade, para se chegar à verdade. Do mesmo modo que as origens da história do rei Lear remontam à antiga mitologia britânica e que vários textos, assentes na mesma matéria, antecederam, em Inglaterra, a famosa peça de Shakespeare, também neste caso se foi buscar a uma narrativa popular a base para *Leandro, Rei da Helíria*.

A história de Leandro configura um discurso sobre a psicologia e o destino humanos, partindo de uma situação típica, semelhante, aliás, à de inúmeros contos maravilhosos: um pai decide repartir o reino pelas filhas e põe-nas à prova, acabando, contudo, por deserdar a mais nova. Esta vem a revelar-se, afinal, como a única que era merecedora da sua generosidade. Vítima do próprio orgulho e castigado pela sua cegueira, o rei expia as culpas mergulhando na miséria, até ser finalmente salvo e perdoado pela filha mais nova entretanto reencontrada. Deste modo, e tal como em *King Lear*, aborda-se a incapacidade de conhecer os outros provocada pelo orgulho pessoal. Leandro tem de passar pela condição de homem miserável, louco e cego, para finalmente aceder à suprema visão: o conhecimento de si e dos outros, o saber distinguir o verdadeiro do falso afecto, o amor de Violeta da bajulação de Hortênsia e Amarílis.

De **Raul Malaquias Marques** (1947-) destacamos a peça em dois actos intitulada *Um Bobo para o Reino* (1992). A alegoria que estru-

tura o texto dramático onde um rei perde a voz (metáfora do seu poder e da sua imagem) e é substituído por um bobo fisicamente muito semelhante engendra um conjunto de possibilidades que ultrapassam a mera questão da comicidade de situação produzida e não se esgota numa primeira e única leitura.

Um Roubo na Véspera de Natal (1996) e *A Verdadeira História da Batalha de S. Mamede* (2001), ambas de **Inácio Nuno Pignatelli**, são duas peças compostas tendo em vista a representação através de fantoches. A componente humorística, mais concretamente paródica, é também fundacional em A *Verdadeira História da Batalha de S. Mamede (baseada no facto histórico de D. Afonso Henriques se ter recusado a comer a sopa)*. Construído a partir da paródia das causas de um episódio histórico, neste texto, interagem personagens referenciais como D. Afonso Henriques, D. Teresa, D. Urraca ou Egas Moniz que, aqui, são recriadas através de estratégias de promoção do cómico (nos seus três tipos, linguagem, carácter e situação) bastante eficazes. A introdução de alguns elementos resgatados ao mundo contemporâneo no passado distante da Idade Média desempenha igualmente uma relevante função cómica.

Vergílio Alberto Vieira (1950-), em *O Saco das Mentiras* (1999), substantiva uma das tendências da dramaturgia infantil contemporânea, ao introduzir no seu texto um teatro de fantoches. A técnica do "teatro dentro do teatro" serve, nesta obra, a construção de cinco pequenas peças –"O regabofe", "O sabichão das dúzias", "O astrólogo embasbacado", "O julgamento do ano" e "O castelo de cartas"–, todas de extensão reduzida e marcadas pelo cómico de situação, de linguagem e de carácter. Além disso, verifica-se a tendência para uma certa crítica social, visível, por exemplo, em personagens como o Papa-Missas, do primeiro texto, ou Sabichão, do segundo. Regra geral, as figuras possuem nomes próprios bastante criativos (por exemplo, Ptolomeia, do terceiro texto), expressando-se em diálogos vivos, pontuados por um registo popular ou até, por vezes, do calão, bem como por algumas invectivas conflituosas que acabam por imprimir ao tex-

to um apelativo tom humorístico[118]. De ressaltar o último texto da colectânea, "O castelo de cartas", peça em que cartas de um baralho, que jogam à bisca, surgem animizadas, fazendo lembrar, por exemplo, algumas figuras de Lewis Carroll, em *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Comum à generalidade destas peças, é a introdução, regra geral no seu desfecho, de segmentos destinados ao canto, por exemplo, por um coro de fantoches.

Andando, Andando…(1999), de **Teresa Rita Lopes** (1937-), com encenação de João Luiz, foi objecto de 65 representações pela Pé de Vento, em Maio de 1988[119]. Se nos abstrairmos do espectáculo, a peça, enquanto texto literário, é, por si só, um singular momento poético resultante da combinação harmónica de vários elementos que a vocacionam para um público adolescente: um dos seus eixos ideotemáticos –a procura do amor enquanto encontro do sujeito com o outro e consigo mesmo–, a pregnância dramática de certos elementos simbólicos conotados com o desejo (como o fogo, a maçã, o pássaro, a lua), uma atmosfera mágica e envolvente, além das próprias falas das personagens ("Ele" e "Ela") que, resultando da busca deliberada de uma aparente simplicidade discursiva (o texto pretende dirigir-se a todos e, por isso, dirige-se também a jovens), não escondem a sua relação com a poesia e, aqui e acolá, uma certa tonalidade lírica. Junte-se a isto o facto de "Ela", por exemplo, falar muitas vezes a cantar e de algumas tiradas suas serem autênticos fragmentos poéticos, como esta: "Três pedras / um punhado de folhas e de troncos / e pronto! / Tornamos a noite habitável!" (p. 17). Acresce que em algumas falas deparamos com jogos de palavras, provérbios, saborosas formas de expressão popular. A dimensão poética do texto torna-se mais visível ainda se observarmos que Teresa Rita Lopes incorporou nas falas poemas e fragmentos da sua obra lírica; elaborou um preâmbulo em forma de poema que, desde logo, na sua condição de paratexto, serve de orientador da leitura; e deu

118. Ver, também, nesta linha, o texto "As aventuras de Lin-Pó-Pó".
119. Cf. "Aos pedaços há-de cair a língua, bruxa insolente! Andor, andor! (…). Querem lá ver que, desta vez, se foi a ciência prò galheiro?" (Vieira, 1999: 43, 48).

também às "linhas de encenação" a configuração de um poema, o qual, no livro, funciona como chave de leitura de tipo paratextual, à semelhança do preâmbulo: "Ele / Ela // Encontro / Desencontro // Ficar / Partir / Caminhar // A errância entre a raiz // e o mar" (p. 43). Assim, talvez seja adequado classificar *Andando, Andando…* como um drama poético (e repare-se que o próprio título, embora temático, ao recorrer a uma fórmula de tipo iterativo introduz desde logo uma rima, indiciando a poeticidade que a seguir se confirma no plano do texto propriamente dito).

Simplificando, diremos que em *Andando, Andando...* se assiste a um diálogo entre um rapaz (Ele) e uma rapariga (Ela) sobre a procura e a descoberta do amor –que é, também, uma forma de cada um, face ao outro, se conhecer a si mesmo, como se estabelecesse com esse outro uma relação especular. O diálogo estrutura-se em quatro momentos que poderíamos sintetizar nos seguintes termos: a aproximação; o jogo; a solidão; e o reencontro. A errância pelo mundo, sinalizada aqui pela marcha, pelo movimento das personagens, é o motor da peça, anunciado desde logo no preâmbulo (do latim *ambulare*, andar) e retomado nas "Linhas de encenação". E é dotado, naturalmente, de uma força simbólica que a autora faz questão de explicitar: é "andando andando" que "cada um se procura a si próprio / e ao outro" (p. 7), é andando que cada um irá sabendo quem é. Por isso, como também se escreve no preâmbulo, "ficar é morrer / é mirrar" e "partir é crescer" (p. 7). Além do que parece não existir caminho pré-determinado. Como diria Antonio Machado, o caminho faz-se caminhando.

Álvaro Magalhães (1951-) assina *Enquanto a Cidade Dorme*[120] (2000) e *Todos os Rapazes São Gatos* (2004), dois textos que surgi-

120. Cf. (1997). *Pé de Vento. Memória dos dezoito anos*. Porto: Pé de Vento, p. 11. Desta peça, que fez parte do repertório da Companhia Pé de Vento das temporadas de 98/99 e 99/00, efectuaram-se 50 representações para 7.816 espectadores. Relativamente à ligação deste autor à referida companhia, importa ainda mencionar as peças *Na Ilha do Tempo* e *História de um Segredo*. A primeira, ainda inédita, foi encenada, em 1986, por João Luiz e foi alvo de 58 representações. Da segunda, em cena em 2006 e no início de 2007, na Biblioteca Almeida

ram previamente na forma de espectáculo encenados pela Companhia portuense Pé de Vento. Nascida do romance juvenil *A Ilha do Chifre de Ouro*, a peça *Enquanto a Cidade Dorme*, que, do ponto de vista da estrutura externa, se divide em duas partes, é protagonizada por Ana e Rui, dois jovens, que "cumprem a busca ritual e cíclica da totalidade mágica da vida" (p. 19) e que recebem a visita de um anão, que tem como objectivo fazê-los assinar o Tratado da Lembrança. Com uma forte presença do imaginário, em que o maravilhoso e o fantástico se plasmam em elementos como a noite, em criaturas como fadas, gnomos, ondinas e duendes, ou numa Fonte dos Sonhos e do Esquecimento, esta é uma obra para jovens leitores/espectadores em que se cruzam temáticas como o tempo, a morte, o sonho, o real e o aparente e, ainda, o conhecimento do eu, do outro e do mundo.

6. Considerações finais

Nas últimas décadas do século XX e no presente século, na literatura dramática portuguesa para a infância, prevalece a tendência para a adaptação de textos narrativos, predominantemente da tradição popular, como testemunham, por exemplo, as obras *A Donzela Guerreira*, de António Torrado e *Leandro, Rei da Helíria*, de Alice Vieira, entre outras. Outro género de adaptação, materializada, por exemplo, por Alice Gomes, em *História do Capuchinho Vermelho…*, e por Luísa Ducla Soares (2002), em *As Viagens de Gulliver de Jonathan Swift*, é a que tem como ponto de partida a

Garrett, no Porto, no âmbito de uma exposição comemorativa do décimo aniversário da referida Companhia, está prevista uma publicação pelas Edições Asa. Deste autor foram exibidas as peças *O Jardim de onde nunca Se Regressa* (1989, Companhia Experimental de Teatro de Aveiro), *Maldita Matemática!* (2002, Grupo Dois Pontos, com encenação de Manuel Gama) e *Miséria*, esta encenada por João Paulo Seara Cardoso e representada pela Companhia de Marionetas do Porto. A peça *Miséria* foi estreada em França e representada em vários países europeus, em África e no Brasil. Inaugurou o Teatro do Belomonte, no Porto, em Maio de 1992. Foi reposta em 1994, em 1995, em 2001, no quadro do Porto 2001 Capital da Cultura e em 2002, na Culturgest.

recriação, sob a forma de texto dramático, de obras clássicas da literatura universal.

A edição de textos dramáticos destinados à representação com fantoches, como são os casos dos livros de Luísa Dacosta e Inácio Nuno Pignatelli, ou marionetas, no caso de João Paulo Seara Cardoso, substantiva igualmente uma das tendência da produção literária dramática, permitindo perceber que o teatro para a infância assume diferentes e variadas formas.

Em termos globais, verifica-se, ainda, que a escrita para teatro, nas últimas décadas, combina elementos alegóricos e/ou metafóricos, capazes de produzirem um efeito cénico expressivo e, simultaneamente, apelarem à reflexão, com outros de fácil identificação, como acontece com os motivos circenses, nomeadamente o palhaço, imediatamente associado ao humor e a um riso instantâneo. Mas a potenciação da componente humorística, que caracteriza uma parte relevante desta produção textual, pode tanto resultar da linguagem, como do recurso equilibrado e combinado dos cómicos de personagem e situação.

Recorrente é, pois, a valorização da componente linguística, propondo inúmeros jogos sonoros, rítmicos e melódicos que assentam na exploração da Palavra e da sua dimensão ilocutória e perlocutória. O teatro para a infância parece, em muitos casos, depender de forma significativa da dimensão textual e verbal em detrimento de outros elementos extralinguísticos associados à representação, como acontece com textos de Manuel António Pina, Álvaro Magalhães ou António Torrado.

Aliás, estes e outros autores são exemplo de uma proximidade crescente entre os dramaturgos e os encenadores, uma vez que os primeiros têm muito presente a concretização efectiva dos textos em espectáculos teatrais, apresentando sugestões pormenorizadas de encenação nas didascálias e em paratextos complementares. Neste sentido, não é raro que a edição dos textos, em momento posterior à sua apresentação "em forma de viva voz", venha acompanhada da respectiva ficha técnica do espectáculo, incluindo informações sobre

os actores, encenador e outras figuras relevantes, local e data de representação, entre outras. Verifica-se, igualmente, por parte dos dramaturgos, um desenvolvimento crescente da reflexão sobre a questão da escrita dramática para a infância e da sua representação.

Em linhas muito gerais, constata-se, nos últimos anos, um crescimento dos espectáculos de teatro para a infância, realizados quer a partir de adaptações de textos narrativos e líricos quer de textos dramáticos escritos para esse efeito. A par de companhias preferencial ou exclusivamente dedicadas ao público infantil, como é o caso da *TIL,* Teatro Infantil de Lisboa; *Pé de Vento*, Porto; *Lua Cheia*, Teatro para Todos; *Grupo Os Papa Léguas*; *Teatro de Marionetas do Porto*, outras companhias têm manifestado interesse por este grupo de espectadores, levando à cena, com relativa regularidade, espectáculos que lhes são destinados. Do ponto de vista da criação textual, assiste-se à consolidação de autores que já possuem um número considerável de obras publicadas, a par do surgimento de novos valores que se estreiam na produção de texto dramático, um universo literário ainda insuficiente quando comparado com o dos textos narrativos e líricos editados durante o mesmo período temporal.

Referências bibliográficas

Textos dramáticos

(s/d), *Repertório de Peças de Teatro*, Lisboa: Serviço de Publicações da Mocidade Portuguesa.

Amaro, Carlos (1927), *São João Subiu ao Trono: grande auto, ou mistério em seis quadros*, il. Sarah Affonso, Lisboa: [Tipografia da Empresa do Anuário Comercial] (sem ISBN).

Andresen, Sophia de Mello Breyner (1998), *O Bojador* (1ª ed., 1961), il. Henrique Cayatte, Lisboa: Editorial Caminho, 2ª ed. (ISBN 972-21-1368-2).

Ávila, Norberto (1968), *As Histórias de Hakim*, Lisboa: Panorama (2ª ed. Lisboa: APTA / Associação Portuguesa do Teatro de Amadores, 1978) (sem ISBN).

— (1977), *A Ilha do Rei Sono*, il. Teresa Dias Coelho, Lisboa: Plátano (sem ISBN).

Azevedo, Maria Paula de (1923), *Theatro para Creanças*, il. Mily Possoz, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.

Cabral, António Manuel Pires (1980), "Crispim, o grilo mágico", *in* Carlos Manuel Rodrigues, Maria Helena Ançã, António Manuel Pires Cabral, *O Cavalo Mágico: fantasia musical em dois actos, para crianças / História da Inês e da Ana / Crispim, o Grilo Mágico*, Lisboa: Ulmeiro (sem ISBN).

Carvalho, Mendes, e Orlando **Neves** (1982), *Aventuras de Animais e Outros que Tais*, Lisboa: Plátano Editora (sem ISBN).

Cardoso, João Paulo Seara (2002), *Polegarzinho*, il. Júlio Vanzeler, Porto: Campo das Letras.

— (2003): *Óscar*, il. Júlio Vanzeler, Porto: Campo das Letras.

Colaço, Maria Rosa (1981), *O Espanta-pardais* (1ª ed., 1961), il. Ana Maria Duarte de Almeida, Lisboa: Plátano, 2ª ed. (sem ISBN).

— (1987), *Pássaro Branco*, Lisboa: Círculo de Leitores/Associação Portuguesa para a Educação pela Arte.

Correia, Carlos (1982), *O Chapéu Mágico*, il. Pedro Morais, Lisboa: Sá da Costa (sem ISBN).

— (1988a), *O Sabor dos Sonhos*, Lisboa: Rolim (sem ISBN).

— (1988b), *Carnaval Infernal: festa teatral para escolas alegres*, Lisboa: Plátano (sem ISBN).

— (1988c), *Os Cozinheiros d'Oz: festa teatral para escolas alegres*, Lisboa: Plátano (sem ISBN).

— (1988d), *A Revolta dos Micróbios: festa teatral para escolas alegres*, Lisboa: Plátano (sem ISBN).

Dacosta, Luísa (1977), *Teatrinho do Romão*, il. Jorge Pinheiro e Manuela Bacelar, Porto: Figueirinhas (sem ISBN).

— (1995), *Robertices*, il. André Letria, Porto: Desabrochar (ISBN 972-649-370-6).

Ferra, António (1978), *Zé Pimpão João Mandão e os Sapatos Feitos à Mão*, il. António Ferra, Lisboa: Ulmeiro (sem ISBN).

— (1981), *Caleidoscópio*, Lisboa: Moraes Editores (sem ISBN).

— (1995), *Histórias e Teatrada com alguma Bicharada*, il. António Ferra, Odivelas: Europress (ISBN - 972-559-177-1).

Fonseca, Lília (1964), *Os pontos dos ii*, cenário e figurinos por Calvet de Magalhães, ilustrados por crianças, Ed. de autora, col. Carrocel (sem ISBN).

— (1977), *A Menina Tartaruga*, il. Henrique Ruivo, Lisboa: Seara Nova (sem ISBN).

Gomes, Alice (1972), *A Lenda das Amendoeiras e Auto da Flor*, il. Câmara Leme, Lisboa: Ed. Autor.

— (1973), *Os Ratos e o Trovador*, il. Júlio, Lisboa: s/n, col. Educação pela Arte, nº 4 (sem ISBN).

— (1976), *Giroflé Giroflá / Giroflá Giroflé*, il. Zé Pedro, Lisboa: Editorial Aster.

Gedeão, António (1981), *História Breve da Lua*, il. Maria Zulmira Oliva, Lisboa: Sá da Costa Editora (sem ISBN).

Godinho, Sérgio (1981), *Eu, Tu, Ele, Nós, Vós, Eles! Peça em Um Acto,* Lisboa: Moraes Editora (sem ISBN).

Letria, José Jorge (1993), *O Pequeno Teatro: seis peças infanto-juvenis*, il. André Letria, Lisboa: Edições Paulistas (ISBN 972-30-0544-1).

Lopes, Norberto e **Pereira Coelho** (1938), *Pimpinela*, il. Maria Adelaide Lima Cruz, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Lopes, Teresa Rita (1999), *Andando, Andando…*, cenários e figurinos de Rui Aguiar, Porto: Campo das Letras (ISBN 972-610-227-8).

— (2004), *A Asa e a Casa*, figurinos de Susanne Rosler, Porto: Campo das Letras / Pé de Vento (ISBN 972-610-783-0).

Losa, Ilse (1978), *João e Guida*, il. L. Brandão, Porto: Asa, 2ª ed. (sem ISBN).

— (1994), *A Adivinha: peça em quatro quadros*, il. Júlio Resende, Porto: Afrontamento, 4ª ed. (1ª ed., 1967; 2ª ed. refundida, 1979) (ISBN 972-36-0324-1).

— (2001), *O Príncipe Nabo* (1ª ed., 1978), il. Manuela Bacelar, Porto: Afrontamento (ISBN 972-36-0518-X).

Magalhães, Álvaro (2000), *Enquanto a Cidade Dorme*, Porto. Campo das Letras/Pé de Vento (ISBN 972-610-273-1).

— (2004), *Todos os Rapazes São Gatos*, il. Alain Corbel, Porto: Asa (ISBN 972-41-3582-9).

Marques, Raul Malaquias (1992), *Um Bobo para o Reino*, il. José Miguel Ribeiro, Lisboa: Caminho (ISBN 972-21-0738-0).

Mendonça, Virgínia Lopes, e Laura **Chaves** (1937), *Maria Migalha*, (il. Vasco Lopes de Mendonça, Lisboa: Edições Europa (sem ISBN).

Menéres, Maria Alberta (1980), *O Que É que Aconteceu na Terra dos Procópios?*, Lisboa. Moraes Editores (sem ISBN; reed. ASA: ISBN 972-41-2965-9).

— (1996), *À Beira do Lago dos Encantos* (1ª ed., 1988), il. José Miguel Ribeiro e Pedro Aguilar, Porto: Asa, 2ª ed. (ISBN 972-41 -1691-3).

Menéres, Maria Alberta, e António **Torrado** (2002a), *Hoje há palhaços*, Porto: ASA (ISBN 972-41-2978-0).

— (2002b), *Hoje também há palhaços*, Porto: ASA (ISBN 972-41 -2979-9).

Müller, Adolfo Simões (1947), *Dona Maria de Trazer por Casa*, Lisboa: Emp. Nac. de Publicidade.

Namorado, Maria Lúcia (1984), *O Segredo da Serra Azul*, il. Madalena Raimundo, Lisboa: Livros Horizonte (sem ISBN).

Neves, Orlando (1999), *Teatro para Crianças*, Lisboa: Matéria Escrita (contém as peças "O Mosquito Zzzz… zzzz", "O Tio Maravilhas", "Uma espinha na garganta", "Aventuras de animais e outros

que tais" –em colaboração com Mendes de Carvalho– e "Os Brinquedos do Tozé fizeram Banzé") (sem ISBN).

Pignatelli, Inácio Nuno (1996), *Um Roubo na Véspera de Natal*, Porto: Campo das Letras (ISBN 972-8146-90-6).

— (2001), *A Verdadeira História da Batalha de S. Mamede*, il. Avelino Rocha, Porto: Campo das Letras (ISBN 972-610-319-3).

Pina, Manuel António (1983), *Os Dois Ladrões*, il. João Botelho, Porto: Afrontamento (sem ISBN).

— (1984), *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas*, figurinos e máscaras teatrais de Maria Augusta Araújo, Porto: Pé de Vento (sem ISBN).

— (1985), *A Guerra do Tabuleiro de Xadrez,* com serigrafia de Rui Aguiar, Porto: Pé de Vento (sem ISBN).

— (1987), *O Inventão: aventuras do maior intelectual do mundo*, il. António Lucena, Porto: Afrontamento (sem ISBN) (2ª ed., id, 1989; 3ª ed., id., 1993; 4ª ed., il. Luiz Darocha, Porto: ASA, 2003 (ISBN 972-41-3068-1).

— (1997), *Os Piratas*, Porto: Teatro Pé de Vento e Afrontamento (ISBN 972-36-0452-3).

— (1998), *Aquilo que os Olhos Vêem ou O Adamastor*, figurinos de Susanne Rosler, Porto: Campo das Letras, col. O Sol e a Lua, nº 14 (ISBN 972-610-135-2).

— (2002), *Perguntem aos Vossos Gatos e aos Vossos Cães…*, il. de Pedro Proença, , Lisboa: Assírio & Alvim, col. Assirinha, nº 9 (ISBN: 972-37-0771-3).

— (2004), *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas e A Guerra do Tabuleiro de Xadrez*, figurinos de Maria Augusta Araújo e Rui Aguiar, Porto: Campo das Letras, col. O Sol e a Lua (reed.) (ISBN 972-610-750-4).

Prezado, Santiago (1945), *Auto da Pastora Perdida e da Velha Gaiteira*, il. João Carlos, Lisboa: Seara Nova (sem ISBN).

Rocha, Natércia (2003a), *Teatro do Gato do Chapéu Alto*, Lisboa: Caminho (ISBN 972-21-1559-6).

— (2003b), *Vamos Todos ao Teatro*, il. Isabel Pissarra, Lisboa: Dinalivro (ISBN 972-576-266-5).

Santa-Rita, Guilherme Augusto (1954), *Rapaziadas Teatrais*, Porto: Livraria Apostolado da Imprensa (3ª ed.).

Schwalbach, Eduardo (s/d), *A Historia da Caróchinha*, Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil.

— (1936), *A História da Carochinha*, il. Armando Boaventura, Lisboa: Empresa nacional de Publicidade.

— (1940), *A Cigarra e a Formiga*, il. Fernando Bento, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Soares, Luísa Ducla (2002), *As Viagens de Gulliver, de Jonathan Swift*, il. Alain Corbel, Porto: Civilização (ISBN 972-26-1909-89).

Soares, Maria Isabel de Mendonça (1970), *Quem Conta um Conto…: Peça em 2 Actos,* il. Melo Frazão, Lisboa: Serviços de Teatro, Mocidade Portuguesa Portuguesa Feminina (sem ISBN).

— (1971), *O Galho Seco e a Flor sem Cor*, Lisboa: Editorial (2ª edição) (sem ISBN).

— (1973a), *Os Tamanquinhos de Pau*, Lisboa: Logos (sem ISBN).

— (1973b), *Al-Godão e Al-Godinho,* Lisboa: Logos (sem ISBN).

— (1973c), *Uma Gralha entre Pavões*, Lisboa: Logos (sem ISBN).

Torrado, António (1987), *Zaca Zaca*, Lisboa: Rolim (sem ISBN).

— (1992), *Toca e Foge ou a Flauta sem Mágica*, il. Carlos Marques, Lisboa: Caminho (ISBN 972-21-0747-X).

— (1995), *Teatro às Três Pancadas*, il. João Caetano, Porto: Livraria Civilização (ISBN 972-26-1153-4).

— (1996), *A Donzela Guerreira*, il. Fernanda Fragateiro, Porto: Civilização, col. Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo (ISBN 972-26-1154-2).

— (2000), *Doze de Inglaterra seguido de O Guarda-Vento*, il. Patrícia Fidalgo, Lisboa: Caminho (ISBN 972-21-1309-7).

— (2001), *O Adorável Homem das Neves*, il. Carlos Marques, Lisboa: Caminho, 4ª ed. (1ª ed., 1984) (ISBN 972-21-0282-6).

— (2002), *Verdes são os Campos*, il. José Saraiva, Valença do Minho: Associação de Municípios do Vale do Minho (ISBN 972-610 -516-1).

— (2005), *O Homem Sem Sombra,* il. Renato Godinho, Lisboa: Caminho (ISBN 972-21-1735-1).

Vaz, José (1988), *A Ilha Mágica*, il. Henrique Cayatte, Porto: ASA (sem ISBN).

Viana, António Manuel Couto (s/d), *10 Peças de Teatro Infantil*, il. Pinto dos Santos, Lisboa: Serviço de Publicações da Mocidade Portuguesa.

— (1992) (org), *Tesouros de Teatro na Literatura Portuguesa para Crianças*, *Boletim Cultural*, nº 6, Junho de 1992, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas).

— (1997), *Teatro Infantil e Juvenil*, Lisboa: Nova Arrancada (ISBN 972-8369-042).

Vieira, Afonso Lopes (1910?), *Autozinho da Barca do Inferno* (texto inédito policopiado).

Vieira, Alice (2004), *Leandro, Rei da Helíria* (1ª ed. 1991), Lisboa: Caminho, 5ª ed. (ISBN 972-21-0568-X).

Vieira, Vergílio Alberto (1999), *O Saco das Mentiras*, il. Cristina Robalo, Lisboa: Caminho (ISBN 972-21-1253-B)

— (2003), *O Circo de Papel*, il. Carlos Marques, Lisboa: Caminho (ISBN 972-21-1599-5).

Bibliografia passiva

Bastos, Glória (2006), *O Teatro para Crianças em Portugal*, Lisboa: Caminho, col. Universitária.

Chevalier, Jean, e Alain **Gheerbrant** (1994), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema.

Gomes, José António (1998), *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Lemos, Esther de (1972), *A Literatura Infantil em Portugal*, Lisboa: Ministério da Educação Nacional / Direcção Geral da Educação Permanente

Magalhães, Álvaro (2000), "O Outro Lado do Mundo", *in Rumos e Perspectivas*, nº 2, Porto: Pé de Vento, p. 19.

Nobre, Cristina (1999), "A obra para a infância e juventude de Afonso Lopes Vieira", *in Educação & Comunicação*, Revista da Escola Superior de Educação de Leiria, nº 1, Janeiro de 1999, pp. 87-107.

Pé de Vento. Memória dos dezoito anos, Porto: Pé de Vento, 1997.

Pires, Maria Laura Bettencourt (1983), *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa: Vega.

Rocha, Natércia (2001), *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal* (nova edição actualizada até ao ano 2000), Lisboa: Caminho.

Rodrigues, Maria Idalina Resina (1982), "Introdução" a *Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente*, Lisboa: Editorial Comunicação, col. Textos literários.

Rumos e Perspectivas, nº 2, Porto: Pé de Vento, 2000.

8. EUSKAL HAUR ANTZERKIGINTZAREN PANORAMA HISTORIKOA

Xabier Etxaniz Erle
Manu Lopez Gaseni
(Universidade do País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea)

Laburpena: Euskarazko haur antzerkigintzaren lehen obrak XX. mende hasieran plazaratu ziren, helburu didaktiko-moralizatzailea zutelarik. 1936ko gerraren ondoren euskal kultura ia desagertu zen eta 70eko hamarkadan, mugimendu berritzaile eta askatzaileek bultzaturik berpiztu zen antzerkigintza. Haurrek irakurtzeko baina baita taularatzeko obrak idatzi ziren. 90eko hamarkadarekin batera, berriz, obren maila eta kopuruan ugaritze bat izan da, eta zenbait elementu komun egonda ere (mitologiaren erabilera, haurrek antzezteko testu egokiak, egitura sinplea,...) eskaintza zabaltzen ari da.

Summary: The first plays for children written in the Basque language were published at the beginning of the twentieth century and they had a clear didactic-moral intention. After the Spanish Civil War, the Basque culture practically disappeared and theatre did not recover its vitality until the seventies thanks to the impulse of renewed and anti-authoritary movements. Works to be read and performed by children were written at that moment. At the beginning of the nineties there was an increase in the quantity and quality of the works published and, despite the existence of some common features such as the recurrence of mythology, the simplicity in structures, or the suitability of texts to be performed by children, the offer is increasingly wider.

Hitz gakoak: Haur antzerkia, historia, euskal literatura.

Key words: theatre for children, history, Basque literature.

Euskal literatura idatzia nahiko berantiarra dela aipatu izan da, gauza bera esan da Haur eta Gazte Literaturaz, eta are beranduagoak ditugu argitaratu ziren haurrentzako antzerki eta poesia lanak.

Euskaraz haurrentzat plazaratu ziren lehenbiziko lanak XIX. mendean izan ziren, haurrei zuzenduriko zenbait lan hain zuzen, erlijio liburuak eta alegiak batik bat, eta XX. mendearekin batera, ideia erromantikoen ildotik etorritako nazionalismoaren haritik hasi ziren haurrentzako idazlan gehiago argitaratzen.

Eboluzio hau ez zen haurrei zuzenduriko obretan soilik gertatu, helduen literaturan ere nabarmena da XX. mendearekin batera ematen den aldaketa euskal literaturan. Edozein modutan, eta gertaera horiek horrela izateko Euskaltzaindia eta Eusko Ikaskuntzak bezalako erakundeek eragina izanik ere, benetako aldaketa idazleen eskutik etorri zen edo, hobe esanda, idazle horien abertzale sentimendutik. Mende hasi berriarekin batera Sabino Aranaren ideologia zabaltzen zen neurrian hizkuntzarekiko kezka indartuz joan zen hainbat herritarren artean, eta batzuk sentimendu horren ondorioz, eta beste batzuk literaturtasunak bultzatuta, euskal literatur lanean corpus zabal samarra osatzera iritsi ziren.

XX. mende hasiera aldaketa garaia izan zen, ezer gutxi zegoen arloan gauza berriak egiteko garaia. Horrela lehen euskal eskolak sortu ziren, haurrentzako testu liburuak idatzi, bertako idazleen produkzioa bultzatu eta kanpokoena euskaratu... Dena den, ez zen batbateko aldaketarik izan. Literatur korronteei dagokienez, esaterako, kostunbrismoa, erromantizismoko gaiak, baserri giroa,... islatzen ziren lan gehienetan, nahiz eta horien ondoan, lan berriagoak ere ikusi. Haurrentzako liburuetan aldaketarik nabarmena kantitatearena izan zen. Lehenengo aipaturiko ikastola sortu berriak, hauetan ari ziren haurraren heziketa, sentimendu nazionalistaren eta erlijio-

soaren apologia, argitaletxe batzuen sorrera, kanpoko lan ezagunen itzulpengintza... faktore asko izan ziren haur liburugintza bultzatu zutenak gure artean. Haurrei zuzenduriko obretan liburu erlijiosoa eta moralizatzailea ziren nagusienak, eta hizkuntzaren eta herriaren aldeko mezu nazionalistak zabaltzen zituztenak. Baina horien ondoan kanpoko idazle ezagunen itzulpen literarioak eta euskal literatur sor lan kostunbristak, baserri girokoak, ditugu.

Euskal Haur eta Gazte Literaturan garai horretan oraindik ez zen kanpoko literatur lanen eraginik iritsi. Helburu didaktikoa duten alegiak kenduta, ez zen XIX. mendeko korronterik edo idazleen lanik euskaratu. XIX. mendeko herri ipuinak eta idazleren baten ipuinak besterik ez zen euskaratu; eta euskal Haur eta Gazte Literaturan XX. mendearen lehen herenean aurrerapauso handiak eman baziren ere, argi eta garbi ikusi ahal izango da inguruko literaturei erreparatuz gero, euskal letren atzerapena eta elizaren menpekotasuna, izan ere García Padrinok dioen bezala: "Los primeros años del siglo XX fueron testigos de un profundo contraste entre conceptos educativos con muy desiguales posibilidades para su incidencia en la sociedad de su época. Todas las ventajas estaban a favor de la posición educativa defendida por la Iglesia Católica. Ante tan neto predominio social, las posibilidades renovadoras ofrecidas desde la enseñanza laica obtuvieron escasos frutos." (García Padrino 1992: 25), Euskal Herrian, Espainian bezala, elizaren eragina oso handia zen hezkuntza arloan. Are gehiago, gure letretako tradizio ia-ia osoa erlijiosoa zela kontuan izanik; euskaldun alfabetatuen gehiengo handia erlijiosoa zen, eta apaiza edo fraidea ez zena, kristaua. Nazionalismoak berak ere, ideia kristauekin batera egiten du bere burua definitzerakoan, izan ere euskal nazionalista (jeltzalea) Jainkoa eta Lege zaharren defendatzailea baitzen.

Lehen obra, 1922. urtean

Giro horretan kokaturik aurkitzen dugu haurrentzat idatzitako lehen euskal antzerki lana: *Nekane edo Neskuntzaren babesa* (1922).

"Umientzako ipuña, antzerki-eraz" azpititulu hau du *Nekane edo Neskutzaren Babesa* liburuak. Izan ere, antzerki lan laburra dugu Tene Mujikaren liburu hau, 9 eta 12 urteko pertsonaientzat eginiko antzerkia.

Tene Mujikak 1922an kaleratu zuen obra da hau, eta antzezpenaren eta elkarrizketen bizitasuna darabil haurrengana hurbildu ahal izateko.

Nekane neska pobrea da protagonista nagusia. Eskenatoki bakar batean jazotzen dira gertakari guztiak: plaza txiki batean, Amabirjinaren irudi txiki bat eta baratz batera zabaltzen den atea, horiek dira plazako leku aipagarrienak, eta bi horien arteko espazioa da eskenatoki nagusia.

Nekane plazara doa Amabirjinaren aurrean bere amaren alde otoitz egitera. Edurne eta Maitane ahizpa aberatsek ikusiko dute, baina ez dute berarekin jolastu nahi izango; oso bestelakoa da ahizpa zaharrena: Miren Iziar. Eskenatokian agertzen den lehen aldia ere, oso adierazkorra da:

> (*Irakurtzen*). Euskotarrak bear degu —euskera maitatu —euskeraz itz-egin eta —euskera zabaldu. (*Bere buruari*). Nere aita beti esaten ari dana, auxe berau da. Euskera maite bear degula..., euskera dala gurea... Eta zaletu gaitian nunbait, euskerazko idazki onelakoak irakurteko ematen dizkigu... Ze politak diran guztiak! Batez ere irakurten nagon au! Zein izkuntz ederra dan euskera! (Tene, 1922: 5-6).

Hitz horiek esan ondoren, Edurnek bere ahizpa gazteago eta harroarekin hizkuntzari buruzko eztabaida izango du:

> EDUR. Bañan euskeraz...!
> MIR. IZ. Ta zer?
> EDUR. Politagoak dirala erderazkoak.
> MIR. IZ. Ez orixe. Gañera aitak dasan bezela euskera da gurea, ta berau maitatu bear degu. Berau erabili-bear degu.
> EDUR. Aita beti orretan da, ta etxean euskera beste izkuntzik ez du nai entzun.
> Ez orrela guretariko beste aundiki etxetan. Euskera txiroena da.
> MIR. IZ. Aberats da txiro euskotar oroena (op. cit.: 6).

Garaiko beste liburu askotan bezala, goiko pasarte horietan ikusi ahal izan dugu euskararen aldeko mezua. Izan ere, badirudi modu bateko nahiz besteko liburua izan, beti egon behar dela presente jarrera hori. Batzuetan euskararen aldeko apologia hori era bortitzagoan azalduko da, besteetan, *Nekane edo...* honetan bezala, bestelako mezuekin nahasirik eta sentimenduetan oinarriturik.

Antzerki-eraz aurkezten zaigu ipuintxoa, eta alde horretatik elkarrizketek dute ipuinaren pisua, beraien bidez jabetzen da irakurlea edo ikuslea —antzerkia ikus-entzuteko egina baita— argumentuaren nondik norakoaz.

Euskal hizkuntzaren aldeko agerraldi labur hori ez da ipuinaren helburu nagusia. *Nekane edo Neskutzaren Babesa*, atsegin eginez irakastearen korronte barruan dago; egilearen asmoa euskal haurra heztea da; baina ez euskaltzaletasunean soilik, batez ere kristautasunean hezi nahi du haurra. Nekaneren presentzia aitzakia bat da, ahizpa aberatsek txiroei eta aberatsei buruz hitz egin dezaten:

> MIR. IZ. Etzaite izan orrelakoa, Edurne. Zuretzat txiroak, txiro diralako beste gabe, dira ala-olakoak, ta ori ez bear dana. Oyen artean ere onak bai dira ta ez gutxi, aberatzen artean baño geyago (op. cit.: 8).

Eta horrekin batera, lapurtu ala ez lapurtu bezalako eztabaidak planteatzen zaizkio Nekane gaixoari. Eztabaidan, Gokaiztoa mutila eta Gotzon-jagolea neska ditu lapurretaren alde onak eta txarrak esaten. Tentaldia eta Fedea arituko dira Nekaneren baitan borrokan, harik eta neska Gotzon-jagoleak gaiztakeria baztertu arte:

> NEKA. (*Txaunorantz dijoala*) Ez, ez; ez ditut nai madari oyek! Ez dira nereak... Amak irakatsi diran bezela on-ona izan nai det; eta Jaungoikuagan nere ustea ipiñiyaz bizi; Berari nere atsekabe guziak eskañiyaz (op. cit. 11).

Nekaneren jokabide garbi horren parean Andre lapurra dugu, Nekanek lapurtu nahi izan ez dituen madariak hartuko dituena lotsa barik. Gertakari horrek badu bere azalpena antzerkiaren amaiera aldera:

MIR. IZ. Erriyan lapurrik ez dalakoan...
ANDERA. Ez len; baña orain... zineskintzak alde, ta gaiztakeria sartu zaigu. Or kanpotik datorren erdal-aize orrek lan abetxek egin ditu... (op. cit.: 15).

Hots, fedea galtzea eta erdal haizea dira gaiztakeriaren iturri. Jakina, ideia horren azpian bada erdaldunen kontrako jokaera nabarmena eta "euskaldun fededun" ideiaren aldekoa.

Ipuina edo antzerki lantxoaren bukaeran, amaiera zoriontsua ematen da. Ahizpen ama aberatsak Nekanerekin hitz egin eta lagunduko diola esaten baitio:

ANDERA. Eta Neskutzak entzun du zure otoya, Nekane. Gaurtik nik lagunduko dizuet zuen biar-izanetan. Etorri zaite egunoro gurera, eta bear dezuna zuretzat eta zure amarentzat nik emango dizut. Osalari bat ere bidalduko diot, onen bidez, ta Bere naia ala ba'da, Jaungoikuak osasuna eman dayon amari. Eta zuek nere alabatxuak izan zaitezte txiroekin errukiorrak Jaungoikua zeukin izan dedin; eta ez beñere errextasunez iñogan gaitzik uste-izan; basarri askotan iduriyak atzipetu egiten dute (op. cit.: 16).

Amaiera moralizatzaile honetan laburtzen da antzerki lanaren helburu nagusia. Fedearen aldeko mezua, kristautasunaren jokabidea argitzekoa, pobreei lagundu beharra zerura joan ahal izateko, edo itxuraz ez fidatzeko, horiek izango lirateke, hitz gutxitan, euskaltzaletasunaren aldeko ideiekin batera haurrei eskaini zitzaien lehen antzerki lan moralizatzaile eta hezitzaile honen helburua.

Tene Mujika euskal letretako lehenengo emakume garrantzitsuenetarikoa izan zen, bere produkzioa nahiko zabala izan zen, hala ere, ez zuen haurrentzako beste antzerki lanik sortu. Are gehiago, berak irekitako bidea ez zuen inork jarraitu urte askotan. Kontuan izanik haur eta gazteentzako obren kopurua nahiko urria izan dela XX. mendearen amaiera aldera arte euskal letretan, haurrei zuzenduriko antzerki obrak bakanak izan dira.

1936ko gerra aurretik Tene Mujikaren lan horrez gain Martinez Sierraren antzerki labur bat euskaratu zen, *Seaska-Abestia* (1932), Ixaka Lopez-Mendizabal idazle eta argitaldari ezagunak plazaratuta.

Frankismoaren garaian

1937an frankisten indarrek Euskal Herria hartu zutenetik 1960ra arte euskal kulturak jazarpen handia jasan zuen. Hizkuntza hitz egitearen debekuaz gainera, euskaraz argitaratzeko eragozpen eta zailtasun (sarri debekuak) ikaragarriak bizi izan ziren urte horietan.

60ko hamarkadan, aldiz, frankismoak malgutasun handiagoz jokatu zuen eta horren ondorioz euskarazko zenbait argitalpen kaleratu ziren, kasu gehienetan Elizarekin sinaturiko konkordatuari esker. Argitalpen horietako bat Nemesio Etxanizen *Lur Berri billa* (1966) liburua dugu. Egileak berak hitzaurrean dioen bezala, bere sorkuntza lanen aukeraketa bat dugu liburua, bertan nobela, irratsaioak, ipuinak, poemak, haur eta gazte kantak eta antzerkiak bilduz. Apaiza izanik ere, ez du helburu moralizatzailerik "Auetan ere, sermoi kutsuak kendu nai izan nizkion euskerari" (Etxaniz 1966: 77) eta bai literaturaren arloan ekarpen berria egiteko asmoa (hortik dator, hain zuzen Lur berri bila izenburua, euskal letretan lur berritan ereiteko asmoa). Herri literaturara jo zuen, baina baita S. Lagerlof, Alberti, Alexaindre, Machado edo Alain Robre Grillet bezalako idazleen obretara ere. A. Lertxundik honela definitu zen N. Etxaniz: "uno de los más fecundos creadores de poesía infantil". Antzerkian ere, irratsaioetan kontatzeko moduko antzerki lanak plazaratu zituen literatura eta irratia lotzen euskal lehen idazlea izanik. Zoritxarrez, euskal letretan duela gutxira arte sarritan gertatu bezala, bere obrak ez du oihartzun handirik izan, ez kritika ez zabalkunde aldetik. Hala ere, Nemesio Etxaniz dugu Haur Literatura seriotan landuz, korronte berriak –lur berriak– bilatuz, literatura arlo horretara duintasuna ekarri nahi izan zion idazlea (Iparraldean M. Minaberryk edo J. Etcheparek egin zutenaren antzera).

Frankismoaren azken urteetara itxaron beharko dugu haurrentzako antzerki lanak liburu gisa argitaratuta ikusi ahal izateko. 1973an Lurdes Iriondok, "Ez dok amairu" kultur taldeko abeslari eta idazlea zenak, haurrentzako bi antzerki lan plazaratu baitzituen liburu batean: *Martin Arotza eta Jaun Deabrua* eta *Sendagile Maltzurra.*

Gure Herriko ipuin eta kanta zaharretatik mila gai berezi bildu liteke, haur eta gaztetxoentzat teatro orijinalak egin ahal izateko. Teatro horiek, batetik, gai eta problema klasikoak intentzio berrin moldeetara jartzeko aukera eskaintzen dute; bestetik, irudimena eta irudikatzearen gustoa zabaltzen hasteko balio lezateke (Iriondo 1973: 5).

Ikusten denez, jauzi nabarmena gertatu da euskal letretan, euskal kultura osoan eta antzerki lanen erabilera pedagogikoa aztertzen du egileak hitzaurre gisan agertzen den oharrean. Freineten ideiak eta neska-mutilen parte hartzea bultzatzen zuten ekintzak ari ziren zabaltzen ikastola aurrerakoi batzuetan, eta horien froga dira garai haietan plazaraturiko zenbait liburu.

Juan Martin Elexpuruk, garai hartan Zarauzko ikastolako irakasleak, honela definitzen du urte haietako mugimendu askatzailea:

> Garrantzi handia ematen zitzaion askatasunari eta irudimenari. Piaget, Freire, Freinet eta horien izenak hitzetik hortzera erabiltzen genituen, eta haurrei ipuina idatzi edo marrazkia egiteko eskatzean gai librea ematen zen joera nagusia. Bazirudien gaia emanez gero, irudimena mugatu eta murrizteko arriskua zegoela. Giro horrek geu ere gai librean ibiltzera eraman gintuen (Askoren artean 1994: 81).

Dinamika horren ondorio izan ziren haurrek beraiek egindako liburu batzuk (*Ipuinak eta olerkiak eta...* –1974–, genero guztiak, baita antzerki llabur bat ere, biltzen dituen liburua, esaterako) eta irakasleak zirenak idazle izatera urratsa ematea (Mariasun Landa, Joxean Ormazabal, Txiliku, Juan Martin Elexpuru, Andu Lertxundi...).

70eko hamarkadan aldaketa handiak izan ziren gure gizarte honetan, Estatu Batuetan hippy mugimendua, ideia aurrerakoiak Europan, frankismoaren amaiera hurbila gure artean... eta giro horretan haurren nortasuna eta garapena kontutan izateko gogoa zegoen plazaraturiko obretan, baita askatasunaren ideia ere:

> xehetasun psikolojikoak pedagogo eta hezitzaile berezien eskuetan utziz, pertsona heldu batek fabulazio mota askatzaile eta ohargarri bat osatu besterik ez lezake egin. Fabulazio hori intentziodun izango da, dudarik gabe. Baina, bereiziki, haurraren ahalmen irudikatzaileak esnatzen hasteko balio izan behar du (op. cit.: 5-6).

Iriondoren antzerki lan biek sarreratxo bat dute. Lehenengoan sorgin biren arteko elkarrizketak bideratuko du irakurlea/ikuslea Martin arotzaren istorioa ezagutzera.

Martin Arotza eta Jaun Deabrua istorioa ezaguna da euskal folklorean, deabruari arima saldu eta gero infernutik libratzen den arotzaren kontua. Deabrua, baldintzazko hogei urteak pasa ondoren, Martinen bila abiatzen da, baina arotzak hala eskatuta bi baldintza jarriko dizkio berarekin ez eramateko: "Ordu erdi bat baino lehen burdinezko tresna berri bat asmatu" (op. cit.: 36). Martinek, gaztain-zuhaitzaren hostoa aztertuz, zerra asmatuko du. Bigarren baldintzan "Nik numeroak izendatuko dizkizut. Eta zuk, numero bakoitzaren arabera, erlijio sainduari dagokion zerbaitekin erantzun beharko duzu" (op. cit.: 40) proposatuko dio deabruak. Hamairu zenbakiarekin "Ez dok hamairu! Badok hamairu!!" (op.cit.: 44) espresio ezaguna esanez libratuko da Martin.

Sendagile Maltzurra antzerki lanean, aldiz, sendagilearekin egonez senarra engainatzen duen neska gazte baten istorioa dugu. "Sendagile Maltzurra", ez haurrentzat, baizik gaztetxoentzat da bereziki; gaiaren haria frango bihurriago baita... (op. cit.: 6). Xebaxtian, 16 urteko morroia izango da hasieran bakarrizketa batean, eta gero publikoari zuzenduz, istorioan sartuko gaituena.

Egia esan, antzerki lan biak oso ezberdinak dira, gai, tratamendu eta hartzailearen aldetik, baina hasieran aipatutako pedagogia berritzaileen eraginez eta herri ipuin eta kantetan oinarrituz egindako lanak ditugu.

Baina ez dira hauek Lurdes Iriondok plazaratutako antzerki lan bakarrak. Urte batzuk geroago, 1979an, eta "Kimu" sail horretan ere, *Buruntza azpian* antzerkia argitaratu baitzuen.

Aldaketa urteak, aldaketak literaturan

Lurdes Iriondoren antzerki lanen artean tartekatzen den garaian aldaketak izan ziren euskal gizartean; handiena, frankismoaren amaiera eta horrekin batera euskara berreskuratzeko gogoa eta askatasun sozio-politikoen exijentzia.

Martin Arotza... liburutik *Buruntza azpian* lanera doazen sei urte horietan aldaketa asko gertatu ziren, bai eta estiloan ere, *Buruntza azpian* lanean, antzezleen arteko harremanak eta hauen kopurua gehitu egin da. Pertsonaien karakterizazioa egiten da; protagonista nagusiak diren Olatz beldurtia eta Mari Karmen kementsu eta ausarta ditugu, eta horien ondoan Gastesi erlijiosoa, Arrastoa jakintsu eta adoretsua... pertsonaia asko pasatuko dira irakurle/ikusleen aurretik, baita fantasmak ere.

Antzerki lan honen oinarria ere ezberdina da. Hamalau urteko neska-mutil talde bat dibertsio bila ari dela eta "guk zergatik zerbait prestu ez, antzerki bat, adibidez?" (Iriondo, 1979: 6) planteamendutik, entretenigarritasuna, dibertsioa, gauzak eginez ondo pasatzea bilatzen du egileak.

Gainera, sarreran argi eta garbi ikusten da "proposamen hau" jarraitzeko eredutzat jartzen dela, ez bakarrik istorioa antzezterakoan, baita ideia ere:

> Gazte jendeak antzerkia egin behar du; horretan mundu guztia ados dago. Baiña egin egin behar. Horregatik, zuk eta zure lagunek egunen batean egin nahi bazenuteke, hemen idazten dizuegu... Urnietako enparantzan aspertuta geunden illunabar batetik sortutako antzerki hau (op. cit.: 9).

Antzerki lana karlistaldietako istorio batean dago oinarriturik, eta argumentuaren baitan bestelako istorioren bat edo beste tartekatzen da; Sansonen harriarena, esate baterako.

Izpiritu, sorgin eta pertsonaien artean sortzen diren nahasketa eta eztabaidek amaiera nahikoa zoriontsua dute deabruak harremanetan jartzen dituenean, mundua ordenatzen duenean.

Antzerki lanaren bukaera Olatz eta Mari Karmen gaua leize-zuloan izpirituekin, sorginekin eta ehun urte lehenago bertan ezkutatu ziren herritarrekin pasa eta gero, aske geratzean dugu.

Antzinako munduaren eta modernoaren arteko topaketa, mitologia eta istorioetako pertsonaien arteko borroka, beldurra eta jakin-minaren arteko sentimendua, agertuko zaizkigu *Buruntza azpian*, baina, gehienbat, entretenigarritasunez eta denbora pasatzeko aukera gisa.

80ko hamarkada, *Haur antzerki* eta Atxagaren obrak

Euskal HGLren egoera nabarmen aldatu zen 80ko hamarkadarekin batera. Irakurle kopurua gehitu, lehen idazle profesionalak, literatura modernoaren hasiera, gai, estilo eta egitura berriak... baina, hala ere, generoen artean, aurreko hamarkadetan bezala, desoreka handia zegoen. Argitaratzen zen ia-ia guztia narratiba zen eta poesia eta antzerki lan bakan batzuk plazaratzen ziren. Are gehiago, hamarkada guztian haurrentzako antzerki lan bakarra dugu euskal haur literaturako idazle berritzaileetako baten antzerki lana: *Haur antzerki* (1983), Marijane Minaberryk idatzitako antzerki lana eta Euskaltzaindiaren "Toribio Altzaga" literatura sariaren irabazlea. Lehendik poesia eta ipuingintza landuak zituen idazleak antzerkiaren mundua hurbiltzen digu sei lan llabur biltzen dituen liburuxka horren bidez.

Minaberryren antzerki lanetan herri literaturako elementuak, egiturak, aurki ditzakegu. Animalien presentzia, "Abere ainitz ezartzen dugu gure haur-antzerkietan. Haurrek maite dituzte abereak. Bainan ere, abere itxurarekin, gehiago haurrek parte hartzen ahal dute antzerki batean" (Minaberry 1983: 8). Eta errepikapena, haurrek parte hartze handiagoa izan dezaten eta istorioaren haria uler dezaten eginiko errepikapena ere ikus daiteke antzerki lan hauetan. Liburuari hasiera ematen dion "Joanes-zirtzil" lantxoan garbitzen ez den mutiko baten istorioa kontatzen zaigu, animalia ezberdinak mintzatuko dira Joanesekin, urtxintxa, xoria eta gatua, baina inork ez du haren anaia izan nahi mutikoaren zikinkeria dela eta, azkenean txerria agertu eta orduan Joanes bere zikinkeriaz konturatzen da eta "Hitzemaiten dauzut hemendik goiti garbiki egonen nizala. Ez dut xerriaren iduria izan nahi" (op. cit.: 13).

Beste antzerki lanetan, ipuinetan duten jatorria nabari da ("Manexen nahigabeak" lanean, adibidez), edo txiste batean ("Marikitaren otoitza"), bada egoera baten eszenifikazioa dena ("Auzitegian"), eta abar.

Haur antzerki pieza laburrez osaturiko liburuxka entretenigarria izateaz gain, ez du aurreko antzerki lanetan ikusten zen helburu

moralik edo didaktikorik. Atsegina, entretenigarritasuna, jolasa, lirateke liburu horren ezaugarriak. Haurrek taulara eramateko moduko jolasak, piezak dira.

Minaberryren bide horrek, ordea, ez zuen jarraipenik izan euskal letretan. 1990. urtea arte ez da beste antzerki lanik argitaratzen haur eta gazte literaturan, eta orduan itzulpen bat: Rabindranath Tagore nobel saridunaren *Erregearen postaria* (1990), erregeari eskutitz bat idatzi dion eta erantzunaren zain dagoen haurraren istorio ezaguna.

80ko hamarkadan bertan badira, hala ere, haurrentzat idatzi baina argitaratu barik antzeztu ziren hainbat lan, ezagunenak Bernardo Atxagaren bi antzerki-lan: "Jimmi Pottolo eta Zapataria" (gerora antzeko izenburuarekin ipuin bihurtuko zenaren argumentuarekin zerikusi handirik ez daukana), eta "Logalea zeukan trapezistaren kasua" (geroago, "trapezista" hori "ekilibrista" bilakatuko zen), biak haurrei zuzenduak eta Maskarada antzerki taldeak antzeztuak. Tamalgarria da testuok inoiz ez argitaratu izana, baina zenbait urtetan arrakasta handiz antzeztuak izan ziren Euskal Herriko plazetan.

Era berean, Iparraldean Antton Luku eta Pantxo Hirigaray ere zenbait haur-antzerki lanen egile dira urte hauetan.

Generoaren errebindikazioa, 90eko hamarkadatik aurrera

Euskal irakurleak eskaintza zabalagoa izatearekin batera, eta irakurlegoaren beharrak narratibak ase ahala, aukerak zabaldu ziren poesia eta antzerkirako. Izan ere 90eko hamarkadan hasi ziren sistematikoki bi genero hauetako obrak plazaratzen (nahiz eta oraindik ere askoz gutxiago izan argitaratzen ziren antzerki lanak).

Tagoreren lanaren ondoren beste itzulpen bat plazaratu zen, 1992an Patxi Zubizarretak euskaratutako *Antzerkilandia* (1992), bost antzerki lan laburrez osaturiko Montxo Iturbideren lana. Eta, itzulpen horiekin batera sortutako dozena erdi bat lan ere plazaratu ziren.

Sorturiko lan hauetan gehientsuenetan agertzen den ezaugarri bat aipatzearren, euskal mitologiarekiko tema aipatuko genuke, zalant-

zarik gabe. Hortik aurrera, antzerki lanek beren berezitasunak dauzkate, noski, ondoren ikusiko den legez.

Yolanda Arrietaren *Badago ala ez dago?* (Aizkorri 1998) gazteentzako antzerki-lana da, gainontzekoak ez bezala bakarra eta luzea (bost ekitalditan emana). Literaturaren aldetik oso lortua dago: herri literaturako elementuak erabiltzen ditu, pertsonaien hizkera desberdinak ondo markatuta daude, eta abar. Ez alferrik Euskaltzaindiko "Pedro Barrutia" saria lortutakoa da 1991n, eta gero gazteentzako moldatua. Hamarkadako beste batzuekin daukan lotura, ordea, gaian datza: mitologiarekin lotutako gaia darabil, ipuinetako ezdenboran kokatua, non sorgin onek deabruari aurre egin behar dioten. Herri ipuinetan bezala, orobat, Martin protagonista gaztearen iniziazio-prozesua erakusten digu, bere osagai guztiekin.

Xabier Diaz Esarte idazle nafarrak, bestalde, hiru antzerki-liburu argitaratu zituen 90eko hamarkadan, garai honetako idazle garrantzitsuenetarikoa baina baita gure sistema apalaren bazterrenetarikoa izanik; izan ere, Diaz Esartek idatziriko liburuek oso zabalkunde –eta argitalpen– berezia izan dute, ohiko irizpide eta merkatutik at. Eta hau, argi eta garbi ikus daiteke bere lehen bi liburuetan. Lehena, *Sei hau-komedia, a zer nolako komeria!* (1995) izenekoa, egileak berak argitaratu zuen eta bertan Nafarroako Gobernuak aipatu hamarkadako "Eskola Antzerki" lehiaketetan saritutako sei antzerki-lan luze (ordubete ingurukoak) aurkezten dira. Liburuko lehenengoa 1999an liburu berezi gisa argitaratutako *Mito, mito eta kitto!* izeneko bera da. Oro har, orduko OHOko ikasleen interesetatik ustez hurbil dauden gaiak lantzen dira: mitologia, ekologia, ibilbide iniziatikoa, Gabonetako jaiak, gazteen etorkizuna eta piraten istorio moral bat. Akotazioetan musika klasikoa baliatzea eskatzen da sarritan, eta lanen egituretan narratzaile bat edo ikusleriari zuzentzen zaion pertsonaiaren bat erabiltzen du. Testu dramatikoak baino lehen, sarrera didaktiko bat dauka, dramatizazioak eskolan duen garrantzia azalduz, eta garaiko beharrei erantzun nahian argitaratua:

> urterik urte plazaratzen den antzerkigintzako produkzioa ere ez da batere oparoa eta hutsune hori ez da beteko plazaratzen dugun oraingo liburu honekin

> ezta beste dozenarekin ere, hain da nabaria beharra! Hala ere, zenbat eta gehiago argitaratu, gero eta aukera zabalagoa. Akumulazio prozesu batean gaude. Gisa honetako liburuxkak abiapuntu lirateke beste idazleen estimulu eta kalitateari eragiteko. (Diaz Esarte 1995: 28).

Diaz Esarteren bigarren liburua, Iruñeko Udalak argitaraturiko *Teloiaz bestaldean* (1997) dugu, eta honek ere oso zabalkunde txikia izan zuen. Hirugarrena, berriz, lehenago esan bezala, *Mito, mito eta kitto!* (Erein, 1999) izenekoa da. Obrak abiapuntu didaktiko-morala dauka: ume batzuk telebista ikusten ari dira, eta neskak telebista alde batera utzita euskal mitologia ezagutzea proposatzen du. Apalategitik Barandiaranen liburua hartzen dute, eta euskal mitologiaren munduan barneratzen dira: Basajaun, Ortzi, lamiak, Tartalo, sorginak, Herensugea, eta etxera buelta, horixe da umeek liburuan zehar egiten duten ibilbidea. Azkenean, betiko galdera: ametsa izan da, ala errealitatea? Eta horrekin batera, azken gomendioa: "Irakur ezazue. Liburu bat irakurtzea abentura baita!".

Marijane Minaberry gorago aipatu dugu jadanik, 1983an idatzitako Haur *antzerki* bildumagatik. Bada, handik hamaika urtetara Antzerkia ikastetxean (Gero-Mensajero, 1993) izenpean argitaratu zuen liburuaren edizio berri bat izan ere testu samurrak dira, egilearen poemetan bezala xalotasunez beteak. Gehienetan umeen korua agertzen da kantari. Elkarrizketak sinpleak dira, eta arazoak ere bai: katua galdu duen amona, asteazkenetan aspertzen den umea, amonari goxokia atera nahi dion umea...

Hurrengo urtean, Manu Lopez Gasenik *Andoni eta Maddalenen komediak* (Pamiela, 1994) argitaratu zuen. Antzerki-pieza laburrek ibilbide luzea egin zuten argitaratu baino lehen: bi pertsonaia protagonistak Euskadi Irratiko "Maritxu Berritsu" haur irratsaioan ibili ziren bi urte eta erdiz, eta, handik, eskolaren inguruan girotutako 33 antzerki-pieza labur atera ziren, ikasturteko aste bakoitzean bat antzezteko prestatuak. Ukitu kritikoko errealismoaren koordenadetan, beraz, eskolako egunerokotasun umorezkoa aurkezten da bi pertsonaia nagusien bidez. Egoera ugari agertzen dira: eskola txangoa, igerilekua, museorako bisita, irakasle bitxiak eta barregarriak,

(tartean egoera kezkagarriren bat ere bai, "Karameluen gizona" bezala). Baina, guztiaren gainetik, Andoni eta Maddalenen arteko adiskidantza eta munduaren ikuskera ziren nagusi.

Eta azkenik, jendaurreko benetako antzerkiaren mundutik etorritako aktoresa batek, Aitzpea Goenagak, *Antzezten... teketen ten* (Erein, 1999) argitaratu zuen mendearen amaiera aldean. Liburuan lau antzezlan proposatzen dira, bat urteko urtaro bakoitzeko. Aurretik, antzezpenak egiteko gomendio jakingarri batzuk ere eskaintzen dira. Antzezlanak laburrak dira, eta testu-markak dituzte adin desberdinetako umeek zailtasun handiagoz ala txikiagoz antzeztu ahal izateko. Lehena ohiturazkoa da, eta alaba ezkondu nahi duen familia batez ari da; bigarrenak euskal mitologiako pertsonaiak jartzen ditu jokoan, gizaki bati laguntza ematen; hirugarrena, udazkenekoa, eskola girokoa da; eta laugarrena Olentzerori buruzkoa da. Ofizio handiz idatzita daude, antzerki munduan eskarmentua daukan egile baten eskutik.

Obra hauek markaturiko ibilbideak jarraipen izan du XXI. mendean haur antzerkiak, antzokietan gero eta presenteago dagoenak, jauzia egin baitu liburuetara ere kalitatearen eskutik... nahiz eta oraindik ere HGLren ahizpa pobreena izan.

Aipaturiko bibliografia

Askoren Artean (1994), "Zarauztik datorren artista bat naiz ni", *Hegats*, 9, 77-90.

Diaz Esarte, X. (1995), *Sei haur-komedia, a zer nolako komeria!,* Egilea editore.

Etxaniz, N. (1987), *Lur berri billa*, Donostia: Gipuzkoako Aurrezki Kutxa.

García Padrino, J. (1992), *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación Germán Sanchez Ruiperez-Ed. Pirámide.

Iriondo, L. (1973 b), *Bi antzerki. Martin Arotza eta Jaun Deabrua. Sendagile Maltzurra*, Bilbao: Ediciones Mensajero.

Minaberry, M. (1983), *Haur antzerki,* Bilbo: BAK.

Tene (1922), *Nekane edo Neskutzaren babesa*, Zornotza: Jaungoikozale.

VV.AA. (1994), "Zarauztik datorren artista bat naiz nin", *Hegats* 9, pp. 77-90.

Panorama histórico do teatro infantil en vasco[121]

Resumo: As primeiras obras de teatro para nenos escritas en lingua vasca foron publicadas nos primeiros anos do século XX, e tiñan un claro rumbo didáctico-moral. Tras a guerra do 36, a cultura vasca practicamente desapareceu, e o teatro non volveu recobrar a súa vitalidade até os anos setenta, grazas ao impulso dos movementos renovadores e antiautoritarios. Naqueles anos escribíronse obras para ser lidas e tamén representadas polos nenos. Coa chegada da década dos noventa produciuse un aumento da cantidade e calidade das obras publicadas e, a pesar de que persisten unha serie de características comúns (tales como a recorrencia á mitoloxía, as estruturas simples ou os textos adecuados para ser representados polos nenos), a oferta é cada vez máis ampla.

Summary: The first plays for children written in the Basque language were published at the beginning of the twentieth century and they had a clear didactic-moral intention. After the Spanish Civil War, the Basque culture practically disappeared and theatre did not recover its vitality until the seventies thanks to the impulse of renewed and anti-authoritary movements. Works to be read and performed by children were written at that moment. At the beginning of the nineties there was an increase in the quantity and quality of the works published and, despite the existence of some common features such as the recurrence of mythology, the simplicity in structures, or the suitability of texts to be performed by children, the offer is increasingly wider.

Palabras clave: teatro infantil, historia, literatura vasca.

Key words: theatre for children, history, Basque literature.

121. Tradución realizada por Blanca-Ana Roig Rechou e Marta Neira a partir da versión castelá.

Se a publicación dos primeiros textos literarios en éuscaro foi tardía, e o inicio da LIX vasca tamén o foi, máis aínda a aparición dos primeiros textos de teatro e poesía para nenos.

As primeiras obras publicadas en éuscaro para nenos viron a luz no século XIX, e foron principalmente catecismos e coleccións de fábulas. Xa no século XX, comezaron a publicarse máis obras infantís alentadas polo nacionalismo, que acababa de xurdir como unha das consecuencias do ideario romántico.

Tal desenvolvemento non se produciu só coas obras infantís, senón que foi tamén evidente na literatura para adultos publicada nas primeiras décadas do século XX. Sexa como for, e a pesar de que en tales cambios tivesen que ver institucións como a Real Academia da Lingua Vasca ou a Sociedade de Estudos Vascos, a verdadeira renovación chegou a partir dos propios autores vascos e das súas ideas nacionalistas. Na mesma medida que, co novo século, se ía estendendo a ideoloxía de Sabino Arana, entre moitos cidadáns cobrou forza tamén a preocupación pola lingua, de modo que xa fose polo estímulo lingüístico, xa fose por inquietudes literarias, chegouse a construír un importante corpus literario.

O inicio do século XX foi unha época de cambios, unha época de creación de cousas novas onde antes apenas había nada. Así, foron creadas as primeiras escolas en lingua vasca, escritos os primeiros libros infantís, foi impulsada a creación dos escritores locais e a tradución dos foráneos. Os cambios, con todo, non foron bruscos; así, no que se refire ás correntes literarias, continuaron polo camiño do costumismo, os temas románticos e os ambientes rurais, se ben, xunto a eles, comezaron a aparecer novas tendencias. O principal cambio experimentado pola produción infantil foi o seu aumento cuantitativo. Entre os factores que o produciron caben ser citados o xa mencionado nacemento das ikastolas, o tipo de educación dos nenos que estudaban nelas, a apoloxía dos sentimentos nacionalistas e relixiosos, a creación de editoriais novas, a tradución de coñecidas obras estranxeiras, etc. O maior grupo de obras infantís represéntano os libros relixiosos e moralizantes, seguidos daqueloutros desti-

nados a difundir mensaxes nacionalistas en torno á lingua e ao pobo. Xunto a eles, aparecen as traducións de obras e autores recoñecidos, e as creacións de ambiente rural e costumista.

Aínda estamos nunha época na que a LIX vasca non se abriu a ningunha tendencia exterior, coa excepción das fábulas de intención didáctica e moralizante, e dalgunha tradución de contos populares do XIX, de modo que se ben a LIX vasca coñeceu algúns avances ao longo do primeiro terzo do século XX, abonda botar unha ollada ás literaturas circundantes para comprobar o atraso das letras vascas e a súa subordinación á Igrexa. García Padrino di, ao respecto, o seguinte:

> Os primeiros anos do século XX foron testemuñas dun profundo contraste entre conceptos educativos con moi desiguais posibilidades para a súa incidencia na sociedade da súa época. Todas as vantaxes estaban a favor da posición educativa defendida pola Igrexa Católica. Ante tan neto predominio social, as posibilidades renovadoras ofrecidas dende o ensino laico obtiveron escasos froitos (García Padrino 1992: 25).

Así pois, no País Vasco, como en España, a influencia da Igrexa era moi grande no plano educativo, máis aínda tendo en conta que a nosa tradición literaria estivo en boa medida dominada polos textos relixiosos; a maioría dos euskaldúns alfabetizados eran relixiosos, curas ou frades. Mesmo o nacionalismo proclama o aspecto relixioso á hora de autodefinirse, por medio do lema "Deus e Foros".

A primeira obra, de 1922

Neste ambiente aparece a primeira obra dramática da LIX vasca: *Nekane edo Neskuntzaren babesa* [Nekane e o amparo da Virxe] (1922), co subtítulo de "Umientzako ipuña, antzerki-eraz" ["Un conto infantil con forma teatral"]. Trátase dunha breve obra de Tene Mujika, pensada para personaxes de entre 9 e 12 anos, que se serve da vivacidade da acción e dos diálogos para achegarse ao seu destinatario infantil.

A protagonista da obra é unha nena pobre chamada Nekane, e toda a acción transcorre nun mesmo escenario, unha pequena praza na que hai unha imaxe da virxe e unha porta que se abre a unha horta. Nekane acode á praza a rezar á virxe pola súa nai. Edurne e Maitane, dúas irmás podentes, vena alí pero non queren xogar con ela. Pero o proceder de Miren Iziar, a súa irmá maior, é moi distinto, á vez que moi significativa a súa primeira aparición no escenario:

> (*Irakurtzen*). Euskotarrak bear degu, -euskera maitatu -euskeraz itz-egin eta -euskera zabaldu. (*Bere buruari*). Nere aita beti esaten ari dana, auxe berau dá. Euskera maite bear degula..., euskera dáa gurea... Eta zaletu gaitian nunbait, euskerazko idazki onelakoak irakurteko ematen dizkigu... Ze politak diran guztiak! Batez ere irakurten nagon au! Zein izkuntz ederra dan euskera! (Tene 1922: 5-6).
>
> [(*Lendo*). Os vascos teñen que -amar o éuscaro -falar en éuscaro -estender o éuscaro (entre si). Isto é o que me di sempre o meu pai. Que temos que amar o éuscaro..., que o éuscaro é a nosa lingua... E para que vaiamos collendo costume dos textos en éuscaro como este. Que bonitos son todos! Sobre todo este que estou a ler! Que lingua tan marabillosa é o éuscaro!].

Tras dicir esas palabras, manterá unha discusión sobre a lingua con Edurne, a súa irmá pequena e orgullosa:

> EDUR: Bañan euskeraz...!
> MIR. IZ: Ta zer?
> EDUR: Politagoak dirala erderazkoak.
> MIR. IZ: Ez orixe. Gañera aitak dasan bezela euskera dá gurea, ta berau maitatu bear degu. Berau erabili-bear degu.
> EDUR: Aita beti orretan dá, ta etxean euskera beste izkuntzik ez du nai entzun. Ez orrela guretariko beste aundiki etxetan. Euskera txiroena dá.
> MIR. IZ: Aberats dá txiro euskotar oroena (op. cit.: 6).
>
> [EDUR: Pero, en éuscaro?
> MIR. IZ: E que?
> EDUR: As palabras en castelán son máis bonitas.
> MIR. IZ: Nada diso. Ademais, papá di que o éuscaro é noso e temos que amalo. E temos que utilizalo.
> EDUR: Papá sempre está co mesmo, e na casa non quere oír outra cousa que non sexa éuscaro.
> Iso non pasa noutras casas señoriais como a nosa. O éuscaro é cousa de pobres.
> MIR. IZ.: Pertence a todos os ricos e pobres vascos].

Na pasaxe citada pódese ver unha clara mensaxe a favor da lingua vasca, similar ás que aparecen noutras obras da época, xa que tal tema, formulado dun modo máis ou menos intenso, parece ser omnipresente independentemente do tipo de obra de que se trate.

Con todo, a apoloxía da lingua que aparece nesta obra non é a súa mensaxe principal. *Nekane edo neskuntzaren babesa* sitúase na corrente de ensinar deleitando, e a intención da autora é educar os nenos vascos, non só no amor á lingua, senón sobre todo na moral cristiá. A presenza de Nekane non é máis que unha escusa para que as irmás podentes falen sobre os ricos e os pobres:

> MIR. IZ.: Etzaite izan orrelakoa, Edurne. Zuretzat txiroak, txiro diralako beste gabe, dira á-olakoak, ta ori ez bear dana. Oen artean ere onak bai dira ta ez gutxi, aberatzen artean baño geyago (op. cit.: 8).
>
> [MIR. IZ.: Non sexas así, Edurne. Para ti os pobres, polo feito de ser pobres, son xente dubidosa, pero iso non é así. Entre eles tamén hai xente boa, e non pouca; máis que entre os ricos.]

Ademais, á pobre Nekane formúlanselle outras cuestións como a de se é lícito roubar, discusión que se produce entre Gokaiztoa e Gotzon-jagolea, os que defenden posturas atopadas sobre o tema. No interior de Nekane enfróntanse a Tentación e a Fe, até que consegue afastarse da maldade:

> NEKA: (*Txaunorantz dijoala*) Ez, ez; ez ditut nai madari oyek! Ez dira nereak... Amak irakatsi diran bezela on-ona izan nai det; eta Jaungoikuagan nere ustea ipiñiyaz bizi; Berari nere atsekabe guziak eskañiyaz (op. cit. 11).
>
> [NEKA: (*Dirixíndose cara á igrexa*) ¡Non, non quero esas peras! Non son miñas... Quero ser moi boa como me ensinou a miña nai; e vivir cos meus propósitos postos no Señor; ofrecéndolle a El todos os meus pesares].

Fronte á recta conduta de Nekane atópase a Señora ladroa, quen levará sen ruborizarse as peras que non quixo roubar Nekane. Esta situación ten o seu reflexo ao final da obra:

MIR. IZ.: Erriyan lapurrik ez dalakoan...
ANDERA: Ez len; baña orain... zineskintzak alde, ta gaiztakeria sartu zaigu. Or kanpotik datorren erdal-aize orrek lan abetxek egin ditu. (op. cit.: 15).

[MIR. IZ.: Cría que no pobo non había ladróns...
NAI: Non os había, pero agora... desapareceron as vellas crenzas e chegou a maldade. A culpa tena ese aire estranxeiro que vén de fóra].

Nunha palabra, a orixe da maldade atópase na perda da fe e nos aires que chegan de fóra. É evidente que tras esas ideas hai unha clara postura en contra do español e a favor do vasco crente.

Esta obriña de teatro ten un final feliz: a nai das irmás ricas falará con Nekane e ofreceralle a súa axuda:

ANDERA. Eta Neskutzak entzun du zure otoya, Nekane. Gaurtik nik lagunduko dizuet zuen biar-izanetan. Etorri zaite egunoro gurera, eta bear dezuna zuretzat eta zure amarentzat nik emango dizut. Osalari bat ere bidalduko diot, onen bidez, ta Bere naia á ba 'dá, Jaungoikuak osasuna eman dayon amari. Eta zuek nere alabatxuak izan zaitezte txiroekin errukiorrak Jaungoikua zeukin izan dedin; eta ez beñere errextasunez iñogan gaitzik uste-izan; basarri askotan iduriyak atzipetu egiten dute (*op. cit.*: 16)

[NAI: E a Virxe escoitou as túas pregarias, Nekane. En diante eu mesma atenderei as vosas necesidades. Podedes vir todos os días á miña casa, e dareivos canto necesitedes. Tamén vos enviarei un médico para que, se El así o quere, o Señor lle dea saúde á túa nai. E vós, fillas miñas, sede compasivas cos pobres, para que o Señor o sexa convosco; e non pensedes mal de ninguén con facilidade, pois en moitas casas as aparencias enganan].

Neste final moralizante resúmese o obxectivo principal desta obra de teatro, unha mensaxe a favor da fe, da conduta cristiá, que esixe axudar aos pobres para poder gañar o ceo, e que aconsella non se fiar das aparencias. Eses son, en resumidas contas, xunto coas ideas de apoio ao vasquismo, as mensaxes que lanza aos nenos esta primeira obra de teatro didáctico-moralizante.

Tene Mujika foi unha das primeiras e máis importantes autoras das letras vascas, cunha produción moi extensa. Non obstante non escribiu máis obras de teatro que esta, e o seu exemplo non tivo seguidores até moitos anos despois. Tendo en conta que a produción

infantil en éuscaro non é moi grande, as obras de teatro infantil publicadas durante o século XX foron moi poucas.

Anteriormente á guerra do 36, ademais da obra de Tene Mujika, podemos atopar unha tradución dunha pequena peza teatral de Martínez Sierra, co título de *Seaska-Abestia* [Canción de berce] (1932), traducida polo coñecido autor e editor Ixaka Lopez-Mendizabal.

O período franquista

Dende 1937, ano en que as forzas franquistas ocuparon o País Vasco, até 1960, a cultura vasca sufriu unha brutal persecución. Ademais da prohibición de falar a lingua vasca, durante aqueles anos puxéronse grandes trabas, cando non a prohibición máis estrita, á publicación na devandita lingua.

A partir dos anos sesenta, o franquismo actuou con maior flexibilidade e iniciáronse algunhas tímidas publicacións, case sempre grazas ao concordato asinado coa Igrexa. Unha desas publicacións foi a obra *Lur berri billa* [En busca da nova terra] (1966), de Nemesio Etxaniz. Como o propio autor afirma no prólogo, trátase dunha selección dos seus mellores traballos de creación, na que se reúnen unha novela, guións radiofónicos, contos, poemas, cancións infantís e obras de teatro infantís. Malia tratarse dun autor relixioso, non persegue unha intención moralizante: "Auetan ere, sermoi kutsuak kendu nai izan nizkion euskerari" [No que a estes textos respecta, quixen despoxalos de calquera parecido cun sermón] (Etxaniz 1966: 77), e si, en cambio, a clara vocación de achegar cousas novas á literatura vasca (de aí o seu título). As súas fontes atópanse tanto na literatura popular coma en autores como S. Largelof, Alberti, Aleixandre, Machado ou A. Robbe Grillet. Anjel Lertxundi definiu a N. Etxaniz como "un dos máis fecundos creadores de poesía infantil". No campo teatral, publicou obras pensadas para a súa emisión radiofónica, sendo un precursor neste campo. Por desgraza, como tantas veces nas letras vascas, a súa obra non tivo excesivo eco, nin de crítica nin de público. Con todo, Nemesio Etxaniz é un dos auto-

res que se empeñou en traballar a literatura infantil con dignidade, buscando novos camiños (como fixeron M. Minaberry ou J. Etcxhepare no norte do País).

Habería que esperar aos últimos anos do franquismo para ver publicadas outras obras de teatro: en 1973, a autora e cantautora membro do grupo *Ez dok amairu* Lurdes Iriondo reuniu nun libro dúas obras de teatro infantil: *Martin Arotza eta Jaun Deabrua* e *Sendagile Maltzurra*. Como afirma a autora no prefacio da obra:

> Gure Herriko ipui eta kanta zaharretatik mila gai berezi bildu liteke, haur eta gaztetxoentzat teatro orijinalak egin ahal izateko. Teatro horiek, batetik, gai eta problema klasikoak intentzio berrin moldeetara jartzeko aukera eskaintzen dute; bestetik, irudimena eta irudikatzearen gustoa zabaltzen hasteko balio lezateke (Iriondo 1973: 5).
>
> [Poden tomar miles de temas a partir dos contos e cancións tradicionais do noso pobo, para construír con eles obras de teatro orixinais para nenos e novas. Estas obras ofrecen, por unha parte, a posibilidade de adaptar temas e problemas clásicos ás novas necesidades; por outra, ben poden servir para difundir o gusto pola imaxinación e a fantasía].

Como pode comprobarse, as letras vascas experimentaron unha importante evolución reflectida nas palabras da autora, quen ademais analiza as posíbeis aplicacións pedagóxicas das obras de teatro, dende o punto de vista das ideas Freinet e a participación dos propios nenos na escola, elementos que se empezaran a aplicar nalgunhas ikastolas progresistas, como proba a publicación de diversas obras sobre o tema.

Un dos profesores en exercicio naquela época na ikastola de Zarautz, Juan Martin Elexpuru, definiu do seguinte xeito o movemento antiautoritario daqueles anos:

> Garrantzi handia ematen zitzaion askatasunari eta irudimenari. Piaget, Freire, Freinet eta horien izenak hitzetik hortzera erabiltzen genituen, eta haurrei ipuina idatzi edo marrazkia egiteko eskatzean gai librea ematen zen joera nagusia. Bazirudien gaia emanez gero, irudimena mugatu eta murrizteko arriskua zegoela. Xiro horrek geu ere gai librean ibiltzera eraman gintuen (Askoren artean 1994: 81).

> [Dábaselle grande importancia á liberdade e á imaxinación. Piaget, Freire, Freinet eran nomes que andaban de boca en boca entre nós, e á hora de pedir aos nenos que escribisen un conto ou fixesen un debuxo, o habitual era deixarlles liberdade para elixir o tema, porque parecía que, pola contra, se corría o risco de limitar a súa imaxinación. Ese ambiente fixo que tamén nós actuásemos con total liberdade].

Consecuencia desa dinámica foron diversos libros escritos polos propios nenos (por exemplo, *Ipuinak eta olerkiak eta...* (1974), que recollía todos os xéneros, incluídos o teatro breve), así como o feito de que algúns profesores se convertesen en autores (Mariasun Landa, Joxean Ormazabal, Txiliku, Juan Martin Elexpuru, Andu Lertxundi...).

Durante a década dos setenta, a sociedade vasca viviu unha profunda transformación influída polo movemento hippy dos Estados Unidos, as ideas progresistas europeas, e a percepción de que o final do franquismo estaba preto. Nese contexto, había unha vontade de ter en conta a personalidade e o desenvolvemento infantil, así como as ideas de liberdade, nas obras publicadas:

> xehetasun psikolojikoak pedagogo eta hezitzaile berezien eskuetan utziz, pertsona heldu batek fabulazio mouta askatzaile eta ohargarri bat osatu besterik ez lezake egin. Fabulazio hori intentziodun izango dá, dudarik gabe. Baina, bereiziki, haurraren ahalmen irudikatzaileak esnatzen hasteko balio izan behar du (*op. cit.*: 5-6).

> [Deixando os detalles psicolóxicos en mans de pedagogos e educadores expertos, un adulto non ten máis remedio que fabular de modo manifestamente liberador. A súa fabulación será sen dúbida intencionada, pero sobre todo terá que servir para espertar a capacidade simbólica do neno].

As obras de teatro de Iriondo contan con senllas introducións. Na primeira, un diálogo entre dúas bruxas facilitará o acceso do lector/espectador á historia do ferreiro Martín.

Martin Arotza eta Jaun Deabrua é unha coñecida historia do folclore vasco, a do ferreiro que vende a súa alma ao demo e se libra do inferno. Unha vez transcorridos os vinte anos acordados, o demo regresa en busca de Martín, pero o ferreiro logra que lle impoña

dúas probas que, de ser superadas, impedirán que vaia ao inferno: "inventar unha nova ferramenta de ferro en menos de media hora" (*op. cit.*: 36). Martín, observando unha folla de castiñeiro, inventará a serra. A segunda proba do demo propoñía: "Eu irei nomeando os números, e ti, con cada un deles, terás que facer unha cita da relixión cristiá" (*op. cit.*: 40). Ao chegar ao número trece, Martín salvarase respondendo coa coñecida expresión vasca "Ez dok hamairu! Badok hamairu!" [Non existe o trece! Si existe o trece!] (*op.cit.*: 44).

Na obra de teatro *Sendagile Maltzurra* atopamos cunha rapaza que engana o seu marido co médico. "*Sendagile Maltzurra*, non é unha obra para nenos, senón para mozos, pois a trama é moito máis enrevesada" (*op. cit.*: 6). No monólogo inicial atopamos o criado de dezaseis anos Sebastián, quen máis tarde nos introducirá na obra.

En realidade trátase de dúas obras de teatro moi distintas en canto ao tema, tratamento e destinatario, pero ambas están baseadas en contos e cancións populares moldeados pola pedagoxía renovadora xa citada.

Algúns anos máis tarde, en 1979, Lurdes Iriondo publicou outra obra de teatro, *Buruntza azpian*, na colección "Kimu".

Anos de cambio, cambios na literatura

No período transcorrido entre a publicación das primeiras obras de Lurdes Iriondo e a última citada producíronse moitos cambios na sociedade vasca. O maior deles foi o final do franquismo e a consecuente reivindicación das liberdades socio-políticas, xunto coa vontade de recuperar a lingua vasca.

Nos seis anos que pasaron dende a publicación de *Martin Arotza...* até a de *Buruntza azpian* sucederon, efectivamente, moitos cambios, mesmo no estilo da autora, xa que nesta última obra as relacións entre os personaxes e a súa caracterización é diferente. Os protagonistas son a medrosa Olatz e a valente e vigorosa Mari Carmen. Xunto a eles aparecen a relixiosa Gastesi, e a sabia e audaz Arrastoa. Ante os ollos do espectador pasarán moitos máis personaxes, mesmo algunha pantasma.

O punto de partida desta obra tamén é diferente: un grupo de rapaces e rapazas de catorce anos que busca entretemento pregúntase, "por que non preparar algo, unha obra de teatro por exemplo?" (Iriondo 1979: 6), e dende esa formulación a autora pretende ofrecer entretemento, diversión e pasalo ben facendo novas propostas.

Como se aclara na introdución, "esta proposta" ofrécese como modelo a seguir, non só na representación da obra, senón tamén como idea en si mesma:

> Gazte jendeak antzerkia egin behar du; horretan mundu guztia ados dago. Baiña egin egin behar. Horregatik, zuk eta zure lagunek egunen batean egin nahi bazenuteke, hemen idazten dizuegu... Urnietako enparantzan aspertuta geunden illunabar batetik sortutako antzerki hau (*op. cit.*: 9).
>
> [Os mozos teñen que facer teatro, niso está de acordo todo o mundo. O difícil é poñelo en práctica. Para iso, por se ti e os teus amigos a quixésedes representar algún día, aquí está esta obra que se nos ocorreu un tedioso atardecer na praza de Urnieta].

A obra está baseada nunha historia das carlistadas, entreverada con algunha que outra historia máis, como a da pedra de Sansón.

A confusión e as discusións xurdidas entre os espíritos, as bruxas e o resto de personaxes atopan un final feliz cando o demo organiza as súas relacións e ordena o mundo.

O final chega coa liberación de Olatz e Mari Carmen, tras pasar a noite nunha cova xunto cos espíritos, as bruxas e os campesiños que se ocultaran alí cen anos atrás.

Trátase do encontro entre o mundo antigo e o moderno, a loita entre personaxes mitolóxicos e históricos, entre o medo e a curiosidade, co obxectivo final de pasar un anaco entretido.

A década dos oitenta, *Haur antzerki* e as obras de Atxaga

A situación da LIX vasca cambiou notabelmente na década dos oitenta. Ascendeu o número de lectores, xurdiron os primeiros autores profesionais, a modernidade literaria iniciou a súa andaina, pro-

puxéronse novos temas, estilos e estruturas. A pesar diso, ao igual que na década anterior, seguía habendo un importante desequilibrio entre os xéneros. Practicamente todo o publicado era narrativa, e a poesía e o teatro resultaban xéneros claramente residuais. Como exemplo diso, en toda a década contamos cunha soa obra teatral, escrita por unha das renovadoras da LIX vasca: *Haur antzerki* (1983), de Marijane Minaberry, obra que mereceu o premio "Toribio Altzaga" de Euskaltzaindia. A súa autora, quen xa publicara obras de narrativa e de poesía, achéganos nesta ocasión o mundo do teatro por medio desta colección de seis obras breves.

Nas obras de teatro de Minaberry atopamos elementos e estruturas procedentes da literatura popular: a presenza de animais: "nas nosas obras de teatro aparecen moitos animais. Aos nenos gústanlles. Ademais, os nenos anímanse a participar na obra tomando o aspecto de animais" (Minaberry 1983: 8); as reiteracións, que axudan ao neno a recordar mellor o texto e o animan a participar. Na obra que dá inicio ao libro, *Joanes-zirtzil*, cóntase a historia dun neno ao que non lle gusta lavarse. Conversa con moitos animais, como o esquío, o paxaro ou o gato, pero ningún deles quere ser o seu irmán debido ao seu desaseo. Finalmente aparece o porco e Joanes vese no espello da súa propia sucidade, e di: "prometo que en diante irei aseado. Non quero ser como o porco" (*op. cit.*: 13).

Noutras pezas é evidente a súa relación cos contos populares (por exemplo, na obra *Manexen nahigabeak*), ou cun chiste (*Marikitaren otoitza*), ou cunha situación curiosa (*Auzitegian*).

Ademais de ser un entretido libro de pezas breves, *Haur antzerki* non mostra a intención moralizante ou didáctica dos seus antecesores, e só pretende resultar agradábel e divertido, ademais de doado de ser representado polos propios nenos.

Desgraciadamente, o camiño aberto por Minaberry non tivo seguidores nas letras vascas, e até 1990 non se publicaría ningunha outra obra teatral infantil, neste caso unha tradución da obra *Erregearen postaria* do premio Nobel Rabindranath Tagore, a coñecida

historia do neno que lle escribiu unha carta ao rei e queda á espera dunha resposta.

Na década dos oitenta hai outras obras que, a pesar de que non foron publicadas, se representaron en moitos puntos da xeografía vasca; as máis coñecidas eran dúas obras de Bernardo Atxaga: *Jimmy Potolo eta zapataria*, que máis tarde se publicaría nunha versión narrativa algo afastada do seu argumento inicial; e *Logalea zeukan trapezistaren kasua*, con outra versión posterior na que o equilibrista se convertía en trapecista. Ambas estaban dirixidas ao público infantil, e foron representadas polo grupo Maskarada. É unha pena que aqueles textos non fosen publicados, dado o éxito que obtiveron en todo o país.

Nesa mesma década tamén se representaron algunhas obras de Antón Luku e de Pantxo Irrigaría, no País Vasco continental.

A reivindicación do xénero, a partir da década dos noventa

A medida que os lectores vascos gozaban dunha oferta cada vez maior, e conforme se ían cubrindo as súas demandas de lecturas narrativas, fóronse abrindo os horizontes para o teatro e a poesía. Ese momento chegou na década dos noventa, cunha edición cada vez máis sistemática dos devanditos xéneros (a pesar de que en número moito menor que as obras narrativas).

Tras a obra de Tagore publicouse outra tradución: a obra *Antzerkilandia* (1992), de Montxo Iturbide, composta por cinco pezas teatrais breves, en tradución de Patxi Zubizarreta.

Na mesma época tamén se publicaron media ducia de obras orixinais. A súa principal característica común era a presenza de elementos da mitoloxía vasca, aínda que había, por suposto, outros elementos diferenciadores, como se verá a continuación.

A obra de Yolanda Arrieta *Badago á ez dago* (Aizkorri, 1998) é unha obra para mozos, a diferenza das demais única e extensa (cinco actos). Está moi ben acabada dende o punto de vista literario, co emprego de elementos tomados do folclore, nítida diferenciación do rexistro de

cada personaxe, etc. Non en van foi merecedora en 1991 do premio "Pedro Barrutia" de Euskaltzaindia, e máis tarde adaptada para novos. O punto en común con outras obras da década, como se apuntou xa, é o emprego de temas mitolóxicos que a sitúan nun tempo e un espazo indefinidos, nos que as bruxas boas fan fronte ao demo. Igualmente, como nos contos populares, móstrase o proceso iniciático do protagonista Martín, con todas as súas etapas.

Por outro lado, o autor navarro Xabier Díaz Esarte publicou tres recompilacións teatrais durante a década dos noventa. Trátase dun autor importante aínda que non o suficientemente coñecido, quizais porque os seus libros tiveron unha edición e distribución pouco convencional, alleas aos criterios habituais de mercado. Así, o seu primeiro libro, *Sei haur komedia, a zer nolako komeria!* (1995) é unha autoedición na que se recollen seis obras premiadas no certame teatral do Goberno de Navarra ao longo da década. A primeira de elas, *Mito, mito eta kitto!* foi publicada de forma independente en 1999. En xeral, trátase de obras que supostamente se sitúan próximas aos intereses dos alumnos da daquela EXB: a mitoloxía, a ecoloxía, os procesos de iniciación, as festas de Nadal, o futuro dos mozos e unha historia de piratas de tinguiduras moralistas. Nas anotacións, o autor adoita aconsellar a utilización de música clásica, e na estrutura das obras atópase un narrador ou un personaxe que se dirixe aos espectadores. No prólogo das obras hai unha serie de indicacións didácticas nas que se explicita a importancia do teatro na escola, de cara a cubrir as necesidades educativas da época:

> urterik urte plazaratzen dean antzerkigintzako produkzioa ere ez dá batere oparoa eta hutsune hori ez dá beteko plazaratzen dugun oraingo liburu honekin ezta beste dozenarekin ere, hain dá nabaria beharra! Ha a ere, zenbat eta gehiago argitaratu, gero eta aukera zabalagoa. Akumulazio prozesu batean gaude. Gisa honetako liburuxkak abiapuntu lirateke beste idazleen estimulu eta kalitateari eragiteko. (Diaz Esarte 1995: 28).

> [A produción teatral publicada ano tras ano é escasa, e ese baleiro non será cuberto con este libro que agora publicamos, nin sequera cunha ducia máis, tan grande é a carencia. Non obstante, canto máis se publique, maior será a

variedade. Achámonos nun proceso de acumulación, no que libros como este poden ser o punto de partida e o estímulo de novas obras doutros autores].

O segundo libro de Díaz Esarte é *Teloiaz bestaldean* (1977), publicado polo Concello de Pamplona, igualmente con moi escasa distribución. O terceiro, como dixemos, é *Mito, mito eta kitto!* (Erein, 1999), unha obra cunha intención didáctico-moral: a uns nenos que están vendo a televisión, de súpeto ocórreselles que o poderían pasar mellor coñecendo a mitoloxía vasca; collen do estante o libro de Barandiaran e introdúcense no mundo da mitoloxía: coñecen a Basajaun, Ortzi, as lamias, Tartalo, as bruxas, Herensugea, e regresan á casa da súa viaxe a través do libro. Finalmente formúlase a pregunta clásica: tratouse dun soño ou foi unha viaxe real? Xunto a iso, unha última recomendación: "Lede, porque ler un libro é unha aventura".

Xa falaramos de Marijane Minaberry a propósito da súa obra *Haur antzerki*, de 1983. Once anos máis tarde aqueles delicados textos cheos de tenrura foron reeditados co nome de *Antzerkia ikastetxean* (Gero-Mensajero, 1993). Neles é habitual que apareza o coro de nenos cantando algún retrouso, os seus diálogos son simples, e os conflitos que formulan tamén o son: a avoa que perdeu o seu gato, o neno que se aburre os mércores, outro neno que quere que a súa avoa lle dea un doce...

Ao ano seguinte, Manu Lopez Gaseni publicou *Andoni eta Maddalenen komediak* (Pamiela, 1994). As súas pezas teatrais breves tiveron un longo percorrido antes de chegar á imprenta, xa que os dous personaxes protagonistas estiveron en antena durante dous anos e medio no programa infantil *Maritxu Berritsu* de Euskadi Irradia. De alí, as 33 pezas ambientadas no ámbito escolar, pensadas para ser representadas na escola unha por semana, convertéronse en libro. Dentro das coordenadas do realismo crítico nas que se move a obra, móstranos a realidade cotiá da escola con ton humorístico, por medio dos seus dous protagonistas. Móstranse diferentes situacións, como unha excursión escolar, a saída á piscina, a visita ao museo,

profesores raros e grotescos, xunto con algunha outra situación máis inquietante, como a aparición do "home dos caramelos". Por enriba de todo iso prevalece a incorruptíbel amizade entre Andoni e Maddalen e a súa curiosa visión do seu pequeno mundo.

Finalmente, unha actriz chegada do mundo do teatro, Aitzpea Goenaga, é a autora de *Antzezten... teketen ten* (Erain, 1999). Neste libro recóllense catro obras de teatro, unha por cada estación do ano. Previamente ofrécese unha serie de consellos prácticos e moi valiosos de cara á súa representación. As pezas son breves, e levan marcas textuais para poder ser representadas con maior ou menor dificultade por nenos de distintas idades. A primeira é costumista, e trata sobre unha familia que quere casar a súa filla contra a súa vontade; a segunda pon sobre o escenario diversos personaxes da mitoloxía vasca, na tarefa de axudar a un humano; a terceira, correspondente ao outono, é de ambiente escolar, e enfronta unha mestra progresista co director reaccionario; e a cuarta e última versa sobre o personaxe de Nadal do Olentzero. Son obras escritas con moito oficio, e que chegan da man dunha autora con grande experiencia no mundo do teatro.

O percorrido marcado polas obras descritas até aquí tivo a súa continuación nos primeiros anos do século XXI, coa publicación de obras que en ocasións pasaron xa a proba dos escenarios, cunha calidade cada vez maior. Con todo, o teatro infantil segue sendo o irmán pobre da LIX vasca.

Bibliografía

Diaz Esarte, X. (1995), *Sei haur-komedia, a zer nolako komeria!,* Egilea editore.

Etxaniz, N. (1987), *Lur berri billa*, Donostia: Gipuzkoako Aurrezki Kutxa.

García Padrino, J. (1992), *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación Germán Sanchez Ruiperez-Ed. Pirámide.

Iriondo, L. (1973 b), *Bi antzerki. Martin Arotza eta Jaun Deabrua. Sendagile Maltzurra*, Bilbao: Ediciones Mensajero.

Minaberry, M. (1983), *Haur antzerki,* Bilbo: BAK.

Tene (1922), *Nekane edo Neskutzaren babesa*, Zornotza: Jaungoikozale.

VV.AA. (1994), "Zarauztik datorren artista bat naiz nin", *Hegats* 9, pp. 77-90.

9. UNHA SELECCIÓN PARA A EDUCACIÓN LITERARIA [122]

Presentamos esta selección de sesenta e unha obras co obxectivo de dar a coñecer autores da literatura dramática que destacaron pola calidade literaria das súas obras, por ser representantes das grandes correntes do teatro infantil do século XX, pola súa traxectoria na vida teatral (máis dunha obra publicada, representacións, actividades en xeral…), polas postas en escena da obra elixida ou doutras do propio autor e pola accesibilidade ao libro na actualidade. Tamén dúas obras caracterizadas pola relación das artes plásticas coa representación teatral.

Alapont, Pasqual, *Alícia*, *adaptació teatral d'Alícia al país de les meravelles i Alícia a través de l'espill*, il. Francesc Santana, Alzira: Edicions Bromera, col. Micalet teatre, nº 9, 1997, 120 pp. (ISBN: 84-7660-355-X)

Alfaya, An, *O maquinista Antón*, Primeiro Premio da Mostra de Teatro Infantil "Xeración Nós" 1991, il. Manuel Uhía, proposta de traballo Gloria Sánchez, A Coruña: Bruño, col. Altamar, nº 11, serie Teatro, 1993, 91 pp. (ISBN: 84-216-2073-8)

---

122. Selección realizada polos seguintes membros da Rede temática: lingua castelá: Pedro César Cerrillo Torremocha, Jesús Díaz Armas e Mª Victoria Sotomayor Sáez; lingua catalá: Teresa Duran Armengol e Gemma Lluch Crespo; lingua galega: María Jesús Agra Pardiñas, Marta Neira Rodríguez, Blanca-Ana Roig Rechou; lingua portuguesa: José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis Dasilva; lingua vasca: Xabier Etxaniz Erle e Mari Jose Olaziregi Alustiza, co apoio de Anna Díaz Plaja, Manu López Gaseni, Aurora Marco, Ramón Roselló Ivars e Isabel Tejerina Lobo.

Alonso de Santos, José Luis, *Besos para la bella durmiente*, Valladolid: Castilla Ediciones, col. Campo de Marte, nº 1, 1994, 88 pp. (ISBN: 84-86097-24-X)

Álvarez-Nóvoa, Carlos, *Cigarras y hormigas*, il. Jesús Blanco Cubeiro, León: Editorial Everest, col. Punto de Encuentro. Teatro, 2000, 56 pp. (ISBN: 84-241-7721-5)

Amaro, Carlos, *São João Subiu ao Trono: grande auto, ou mistério em seis quadros,* il. Sarah Affonso, Lisboa: [Tipografia da Empresa do Anuário Comercial], 1927, 194 pp. (sen ISBN)

Andresen, Sophia de Mello Breyner, *O Bojador* (1ª ed., 1961), il. Henrique Cayatte, Lisboa: Editorial Caminho, 2ª ed., 1998, 28 pp. (ISBN: 972-21-1368-2)

Apel·Les Mestres, *Qüento de Nadal en dos actes. Tteatre per a infants,* Barcelona: Imp. de J. Cunill, Biblioteca Teatralia, 1909, 70 pp.

Arrieta Malaxetxebarría, Yolanda, *Ba dago ala ez dago?* [Hai ou non hai?], Bilbo: Aizkorri Argitaletxea, col. Topaleku, 1998, 94 pp. (ISBN: 84-8263-406-7)

Ávila, Norberto, *As Histórias de Hakim*, Lisboa: Panorama, 1968 / 2ª ed., Lisboa: APTA/Associação Portuguesa do Teatro de Amadores, 1978, 63 pp. (sem ISBN)

Babarro González, Xoán e Ana Mª **Fernández Martínez**, *¡Grande invento para saír do aburrimento!*, Primeiro Premio no 6º Concurso Nacional de Teatro Infantil "O Facho" 1983, Barcelona: Sotelo Blanco Edicións, col. A Biblioteca do Arlequín, nº 5, 1987, 43 pp. (ISBN: 84-86021-65-0)

Bonavía, Salvador, *Les aventures d'en Titelleta auca vida vertadera d'un titella que no ho era,* il·lustracions musicals del mestre Rafel Martínez, Barcelona: Llibreria Bonavia, La Escena Catalana, nº 348, 1931, 25 pp.

Campos García, Jesús, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1ª ed., 1978), Madrid: Editorial CCS, col. Galería del unicornio, nº 8, 1998, 92 pp. (ISBN: 84-8316-098-6)

Cano, Carles, *¡Te pillé, Caperucita!*, Premio Lazarillo 1994, Madrid: Bruño, col. Altamar, 1995, 121 pp. (ISBN: 84-216-2572-1)

Carner, Josep, *La fustots: rondalla popular en un acte; portada al teatre per en Server de la Cantonada; amb decorat de l'Urgellés i aplicacions musicals de Schuman. Estrenada al teatre Principal de Barcelona, 1905*, Barcelona: Imp. Henrich y Comp. en comandita, 1906.

Casares, Carlos, *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*, 1º Premio do Iº Concurso infantil de teatro O Facho, il. Luís Seoane, Vigo: Galaxia, 1973, 67 pp. (ISBN: 84-7154-212-9) / (2ª ed., 1979) / col. Árbore, nº 61 (para ler e escoitar), 1993, 58 pp. // col. Tartaruga, nº 19, serie Galega, 1988, 39 pp. (ISBN: 84-7154-647-7).

Casona, Alejandro, *Pinocho y Blancaflor* en *Tres farsas infantiles. El gato con botas, Pinocho y Blancaflor* y *El hijo de Pinocho* (1ª ed., 1940), ed. Evaristo Arce, Gijón: Noega, Biblioteca de la Quintana, 1983, 204 pp. (ISBN: 84-86015-21-9)

Cirici, David, *Cara, calla*, obra escrita para la Companyia Roseland Musical, estrenada en el Teatro Regina de Barcelona en 1993.

Colaço, Maria Rosa, *O Espanta-pardais* (1ª ed., 1961), il. Ana Maria Duarte de Almeida, Lisboa: Plátano, col. Plátano de Abril, nº 14, 2ª ed., 1981, 52 pp. (sem ISBN)

Comediants, Els, *Sol solet*, Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1983, 84 pp. (ISBN: 84-86279-01-1)

Coquard, Lluís, *Hola, Caputxeta vermella!*, Barcelona: [s.n.], 1972, 44 pp.

Dacosta, Luísa, *Robertices,* il. André Letria, Porto: Desabrochar, col. A vida e o sonho, 1995, 54 pp. (ISBN: 972-649-370-6)

Diaz Esarte, Xabier, *Sei haur-komedia, a zer nolako komerei!* [Seis obras teatrais infantís, vaia comedia!], Pamplona: Egilea Editore-Autor editor, 1995, 270 pp. (ISBN: 84-605-2312-8)

Diaz Esarte, Xabier, *Mito, mito eta kitto!* [Teatriños triños iños], il. Manuel Ortega, Donostia: Erein, 1999, col. Igelio igela, nº 23, 104 pp. (ISBN: 84-7568-866-7)

Donato, Magda, y Salvador **Bartolozzi,** *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo* (1ª ed., 1935), Madrid: Asociación de Directores de Escena, col. Literatura dramática iberoamericana, nº 31, 2000, 232 pp. (ISBN: 84-87591-96-5)

Enciso, Pilar, y Lauro **Olmo**, *Asamblea general,* en *Teatro infantil. El raterillo* y *Asamblea general* (1ª ed., 1969), Madrid: Visor, col. Biblioteca Antonio Machado, Vol. II, 1987, 80 pp. (ISBN: 84-7644-017-0)

Folch i Torres, Josep Maria, *Els pastorets* o *l'adveniment de l'Infant Jesús*, *espectacle en cinc actes i dividit en 18 quadres estrenat al Coliseo Pompeia el 24 de desembre de 1916*, Barcelona: Escena Catala-

na, 1919 (2ª ed.) / Barcelona: Editorial Millà, col. Catalunya teatral, nº 167, 1980, 77 pp. (ISBN: 84-7304-055-0)

Fuertes, Gloria, *Las tres reinas magas: Melchora, Gaspara y Baltasara,* Madrid: Editorial Escuela Española, col. Infantil y Juvenil, nº 18, 1979, 48 pp. (ISBN: 84-331-0106-4)

García Lorca, Federico, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, en *Obras para títeres de Federico García Lorca* (1ª ed., 1923), prólogo de Francisco García Lorca, il. Carmen Iranzo, Zaragoza: Teatro Arbolé Cultural Caracola, col. Historias para títeres, nº 9, 1998, 130 pp. (ISBN: 84-922607-6-9)

Godinho, Sérgio, *Eu, Tu, Ele, Nós, Vós, Eles!: peça em um acto,* Lisboa: Moraes Editores, col. Pistas Palco, 1981, 43 pp. (sem ISBN)

Goenaga Mendiola, Aitzpea, *Antzezten teketen ten!* [Representando... ando, ando!], il. Álvaro Matxinbarrena Carasa, Donostia: Erein, col. Igelio igela, nº 22, 1999, 96 pp. (ISBN: 84-7568-867-5)

González Torices, José, *Cuatro estaciones. Teatro para niños*, il. Carmen Lucini, Madrid: SM, 1998, 256 pp. (ISBN: 84-348-6294-8)

Iriondo, Lurdes, *Sendagile maltzurra* [O médico astuto], Bilbo: Gero-Mensajero, col. Kimu. 1973, 133 pp.

Janer Manila, Gabriel, *Les aventures d'en Pere Pistoles*, il. Joan Guerra, Palma de Mallorca: Editorial Moll, col. Titelles, nº 2, 1981, 60 pp. (ISBN: 84-273-0297-5) / il. Mercè Aràmega, prop. treball N. Fenoy, Madrid: Bruño, col. Altamar, nº 10, 1990, 144 pp. (ISBN: 84-216-1237-9)

Lalana, Fernando, *Edelmiro II y el dragón Gutiérrez,* Madrid: Bruño, col. Altamar, nº 33, 2000, 160 pp. (ISBN: 84-216-1165-8)

Letria, José Jorge, *1 O pequeno Teatro: seis peças infanto-juvenis*, il. André Letria, Lisboa: Edições Paulistas, 1993 (ISBN: 972-30 -0544-1)

López Gaseni, Manu, *Andoni eta Maddalen komediak* [As obras teatrais de Andoni e Maddalen], il. Asisko Urmeneta, Iruñea: Editorial Pamiela, col. Tamaina ttikia, 1994, 134 pp. (ISBN: 84-7681 -203-5)

Losa, Ilse, *A Adivinha: peça em quatro quadros* (1ª ed. 1967; 2ª ed. refundida 1979), il. Júlio Resende, Porto: Afrontamento, col. Tretas e letras, nº 25, 4ª ed., 1994, 65 pp. (ISBN: 972-36 -0324-1)

Lourenzo, Manuel, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca / Todos os fillos de Galaaz*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, col. Teatro, 1981, 149 pp. (ISBN: 84-7492-074-4)

Magalhães, Álvaro, *Todos os Rapazes São Gatos*, il. Alain Corbel, Porto: Asa, col. Biblioteca Álvaro Magalhães, nº 12, 2004, 96 pp. (ISBN 972-41-3582-9)

Manuel María, *Barriga verde: farsa pra bonecos*, Vigo: Ediciós Castrelos, col. O Moucho, nº 8, 1968, 51 pp. (ISBN: 84-7041-028-8) (3º ed., 1973) // ed. e introd. Santiago Esteban Radío, Ourense: Galiza Editora, 1996, 95 pp. (ISBN: 84-86129-27-3)

Matilla, Luis, *Teatro para armar y desarmar: El baile de las ballenas y el bosque fantástico*, Madrid: Espasa Calpe, col. Austral Juvenil, 1985, 166 pp. (ISBN: 84-239-2747-4)

Menéres, Maria Alberta, *À Beira do Lago dos Encantos* (1ª ed., 1988), il. José Miguel Ribeiro e Pedro Aguilar, Porto: Asa, col. Teia e trama, 1996, 62 pp. (ISBN: 972-41-1691-3)

Millà, Lluís, *El bateig de la nina: comèdia en un acte per a nois i noies,* Barcelona: Millà, Teatre d'Infants, nº 4, 1935.

Minaberry, Marijane, *Haur antzerti* [Teatro infantil], Bilbo: BAK, 1982, 38 pp. (ISBN: 84-7231-966-0)

Miralles, Alberto, *En busca de la isla del tesoro,* Madrid: Editorial CCS, col. Galería del Unicornio, nº 2, 1996, 66 pp. (ISBN: 84-7043-979-0)

Murià, Anna, *A Becerola fan ballades*, guió i escenificació Anna Murià, il. Pere Virgili, Barcelona: La Galera, col. Teatre, joc d'equip, nº 21, 1981, 24 pp. (ISBN: 84-246-5021-2)

Olmo, Lauro, y **Enciso**, Pilar, *Asamblea general,* en *Teatro infantil,* Madrid: Visor, col. Biblioteca Antonio Machado, Vols. I y II, 1987, 80 pp. (ISBN: 84-7644-017-0)

Pakovska, Kveta, *Teatro de medianoche*, trad. Marta Bés Oliva, Barcelona: Mondadori, 1993, 42 pp. (ISBN: 84-397-1899-3).

Pazó, Cándido, *O merlo branco*, Primeiro Premio da Mostra de Teatro Infantil "Xeración Nós" 1989, proposta de traballo Alfredo Rodríguez, A Coruña: Editorial Bruño, col. Altamar, nº 5, serie Vermella (teatro), 1991, 99 pp. (ISBN: 84-216-1639-0)

Pina, Manuel António, *O Inventão: aventuras do maior intelectual do mundo*, il. António Lucena, Porto: Afrontamento, col. Tretas e letras, nº 19, 1987, 77 pp. (sem ISBN)

Rocha, Natércia, *Teatro do Gato do Chapéu Alto*, Lisboa: Caminho, col. Livros do dia e da noite, 2003, 158 pp. (ISBN: 972-21-1559-6)

Rodríguez Almodóvar, Antonio, *La niña que riega las albahacas*, Madrid: Ediciones de la Torre, col. Alba y Mayo Teatro, nº 4, 1996, 80 pp. (ISBN: 84-7960-136-1)

Rodríguez Ruibal, Euloxio, *Teatro infantil*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, col. Teatro, 1988, 126 pp. (ISBN: 84-7492-404-9)

Rusiñol, Santiago, *El titella pròdig, comèdia de putxinel·lis en un acte i quatre quadros,* Barcelona: Antoni López, 1911 / pròleg R. Torrents, Barcelona: Lumen, col. Sis Joans, nº 8, 1982, 259 pp. (ISBN: 84-264-2209-8)

Sastre, Alfonso, *El circulito de tiza*, en *Teatro para niños*, *El circulito de tiza* y *El hijo único de Guillermo Tell* (1ª ed., 1962), Guipúzcoa: Hiru, 2006, 146 pp. (ISBN: 84-87524-48-6)

Soares, Luísa Ducla, *As viagens de Guliver de Jonathan Swift: adaptação livre*, il. Alain Corbel, Porto: Civilização, col. Obra completa de Luísa Ducla Soares, 2002, 60 pp. (ISBN: 972-26-1909-8)

Teixidor, Jordi, *El retaule del flautista*, estrenada al teatre Capsa 1968, Premi Josep M. de Sagarra 1968, Barcelona: Edicions 62, El Galliner, nº 3, 1970 / Barcelona: Edicions 62, col. El cangur, nº 221, 1996, 160 pp. (ISBN: 84-297-4198-4)

Torrado, António, *Teatro às Três Pancadas,* il. João Caetano, Porto: Livraria Civilização, col. Obras de António Torrado, nº 5, 1995, 93 pp. (ISBN: 972-26-1153-4)

Valle Inclán, Ramón Mª del, *La cabeza del dragón* (1ª ed., 1910), il. Viví Escribá, Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral Juvenil, nº 22, 1995, 120 pp. (ISBN: 84-239-2722-9)

Vallverdú, Josep, *Sant Jordi mata l'aranya*, guió i escenificicació Josep Vallverdú, coberta i il·lustracions Roser Capdevila, Barcelona: La Galera, col. Teatre joc en equip, nº 32, 1986, 23 pp. (ISBN: 84-246-5032-8)

Vieira, Alice, *Leandro, Rei da Helíria* (1ª ed., 1991), Lisboa: Caminho, 5ª ed., 2004, 112 pp. (ISBN: 972-21-0568-X)

10. EDUCACIÓN LITERARIA E LITERATURA DRAMÁTICA INFANTIL E XUVENIL

Para axudar ao mediador no seu labor de educar literaria e artisticamente, e para orientalo no uso de lecturas de ficción dramáticas, ben para ler, lectura dramatizada e mesmo para a representación, ofrécense neste apartado sete comentarios sobre obras escritas ou representadas nas cinco linguas do ámbito ibérico e dúas que interrelacionan as artes plásticas e a representación.

Todas elas foron elixidas entre as obras da selección que se ofrece neste volume. Preséntanse organizadas alfabeticamente a partir dos seus autores.

10.1. A construción dramática de *O maquinista Antón*, de An Alfaya

Aurora Marco López
(Universidade de Santiago
de Compostela)

Resumo: Nunha estación ferroviaria anúnciase a chegada do tren con destino a Santiago. Saen o Xefe da Estación e o Portaequipaxes, e axiña comezan a chegar, apresurados, os pasaxeiros. Falta o Maquinista, que anda a xogar ás agachadas até que é descuberto. A súa negativa para conducir ese día a locomotora e o atraso de tres cuartos horas do tren dan pé ao desenvolvemento do relato dramático, unha sinxela historia con enredos e equívocos, contrastes, xogos, nun protagonismo coral, adobiado co humor, a ledicia, a ilusión e os soños dos personaxes. Escrita nunha linguaxe sen artificios, con abundancia de elementos coloquiais e co elemento lírico, que envolve o ambiente e algúns personaxes, esta peza resulta moi adecuada para introducir nenos e nenas no feito teatral.

Summary: In a railway station, the arrival of the train going to Santiago is announced. The Station Master and the Luggage Porter go

out to the platforms and the passengers hurriedly start to arrive. But the Engine-Driver is missing, in fact, he is playing hide and seek until he is finally found. His denial to drive the engine on that day and the three quarter of an hour delay are the pretext for the development of the dramatic tale. It is a simple story with intrigues and mistakes, contrasts and games. The characters' happiness, hopes and dreams, seasoned with humour, are the choral protagonist of the play. This play is extremely appropriate for introducing kids into the theatre fact as it is written in a language without artifices, with plenty of colloquial items and with a lirical element which surrounds the background and some of the characters.

Palabras chave: estación de tren, maquinista, soños, xogos, comunicación, amizade.

Key words: railway station, engine-driver, dreams, games, communication, friendship.

Concepción teatral

Na breve introdución que antecede o texto, a autora inclúe unhas reflexións sobre as características que deben reunir as pezas destinadas a nenos e nenas. A idea fundamental que se desprende deste introito parte dunha premisa básica: o teatro infantil é, primeiramente, espectáculo, que precisa dun espazo escénico, de receptoras e receptores *activos* –aínda que todo o proceso relacionado coa subida ao palco sexa realizado por persoas adultas–, cunha única liña argumental, sen conflitos subsidiarios que desvíen a atención dese público espectador; áxil e lúdica no desenvolvemento da acción; cunha linguaxe sinxela e reiterativa que facilite a retención; cunha escenografía sen complexidade, axeitada á historia que se representa, realista e á vez fantasiosa; con personaxes próximos á realidade que viven e cos que poidan empatizar de inmediato, e cun vestiario corido. Tamén se pronuncia

sobre a duración das pezas concibidas para este público infantil: non máis dunha hora, preferibelmente entre 45 e 60 minutos. Despois da visualización do espectáculo viría a lectura do texto, con letra grande, debuxos de moitas cores e non moitas páxinas.

Toda unha teoría teatral onde fican plasmadas unha serie de indicacións sobre esa polifonía de mensaxes, sobre esa "densidade de signos" (verbais, visuais, auditivos) á que se referiu Roland Barthes[123] ao falar do teatro, signos que recibimos simultaneamente (palabras, xestos, movementos, indumentaria, sons). Estas reflexións poden interpretarse, ao mesmo tempo, como instrucións para a representación da obra. Parte a autora, xa se apuntou, do elemento espectacular como fenómeno diferenciador do meramente literario –ao que, por outra parte, está indisolubelmente unido–, co pensamento posto nun público espectador, intención que se revela nesta introdución a modo de prólogo ou presentación. Finalidade que permitirá explotar eficazmente unha serie de aspectos da realidade escénica sen esquecer o tratamento didáctico do feito literario.

A obra

O maquinista Antón, que obtivo o primeiro premio na Mostra de Teatro Infantil "Xeración Nós" en 1991, saíu do prelo na Editorial Bruño en 1993. Nesta altura a autora[124], cofundadora de Teatro

123. Roland Barthes (1983), *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, pp. 309-310 [Tradución ao castelán de Carlos Pujol].

124. María de los Ángeles Alfaya Bernárdez (Vigo, 1964) estudou Maxisterio en Vigo e Criminoloxía e Detective privado na Complutense de Madrid. A súa extensa obra literaria, fundamentalmente de xénero narrativo, diríxese ao lectorado infantil-xuvenil. Ten sido galardoada con numerosos premios. Alén das tres pezas teatrais citadas, ten publicadas as seguintes obras: *O caderno azul* (1996); *¡Sireno, Sireno!* (1997, Premio Merlín 1997); *A recortada* (1999); *O baúl de Wensel* (2000); *Folerpas* (2000); *Down* (2001); "A muller prohibida", conto incluído en *Historias para calquera lugar* (2001), *A encontadora* (2003); *O cero escuro* (2003), *A buguina namorada* (2003); *Desventura* (2003); *Unha xanela para Cecilia* (2005); *Matei un home* (2005, accésit do Premio Novela por entregas *La Voz de Galicia* 2003), novela para adultos; *Zoa e Azor* (2006, finalista do Premio Ala

Avento de Vigo, tiña publicada outra peza infantil, *Bua-Bua-Requetebua* (1999), para nenos e nenas de máis de 8 anos, accésit na mesma Mostra en 1989. Posteriormente vería a luz *A estrela volaina na torre coralina* (2001), dirixida a un pública de máis de doce anos. O seu achegamento ao teatro non é en absoluto casual e diso dá boa mostra na peza que se analiza a seguir.

Estruturada nun único acto, o relato dramático iníciase co anuncio, voz feminina en "off", da chegada do tren con destino a Santiago, con paradas en Pontevedra e Vilagarcía. Espazo escénico en que se vai desenvolver unha sinxela historia, con diferentes situacións, delimitadas polas entradas e saídas dos personaxes que van intervir na acción, que compoñen o que se poden considerar microescenas, por máis que a autora non marque na obra esta división. Estas presenzas e ausencias dos personaxes configuran unha serie de cadros curtos ou "flashes", moi movidos, que teñen grande atractivo en si mesmos e cada un deles podería porse ou quitarse, como se fosen módulos, sen que a historia no seu conxunto se resentise. Porque o teatro, tamén para An Alfaya, é acción, sobre todo na idade infantil, e hai que contalo máis a través do que pasa que do que se di.

Así séntese dende o comezo da peza, cando saen o Xefe de estación e o Portaequipaxes, a toda présa, o primeiro con cara asustada e ollos moi abertos, mirando para todas partes, botando as mans á cabeza e desaparecendo de inmediato. O Portaequipaxes, pola súa parte, coa mesma actitude apresurada e ollando para todos os lados, empurra como pode un carro cheo de maletas porque leva en ambas as mans outro feixe delas. Sae, rápido, de escena. Esta situación inicial complétase cunha terceira personaxe, a señora da limpeza que leva una vasoira e un recolledor e que non volverá ter presenza escénica. Inicio tan dinámico, sen parlamentos, provoca un efecto de expectación, un elemento fundamental no teatro: non hai palabras, só acción. Mais hai un ingrediente –un aceno ao espectador/lector infantil– que anun-

Delta); *Os seres con raíces na cara* (2006) e *A sombra descalza* (2006, Premio Lazarillo de Literatura Xuvenil 2005, e Premio Xosé Neira Vilas ao Libro Infantil e Xuvenil do Ano 2006). Ten publicado narracións en varias obras colectivas.

cia certo ton de comicidade; o Portaequipaxes, nesa entrada e saída tan rápidas, bota as maletas nun colector de lixo con sorriso pícaro. A señora da limpeza, ao guindar uns papeis no citado colector de lixo, descobre as maletas, mete vasoira e recolledor no balde e lisca correndo con elas. Uns equívocos, unhas trasnadas que, con certeza, empatizarán co público a quen vai dirixida a obra.

A seguir van entrando o resto dos personaxes. Todos teñen présa por coller o tren: a Vella e a Nena (avoa e neta), que van a Vilagarcía; o Home dos globos, o único personaxe que semella non andar apresurado, sen destino concreto; o Pescador de soños, cunha cana de pescar e unha cesta, que se dirixe tamén a Vilagarcía; unha parella nova (Mozo e Moza) con maletas na man e destino Santiago; unha Adiviña cun crocodrilo de mentira que vai a un congreso de bruxas a Santiago. O protagonista da obra, Antón o maquinista, personaxe extra-escénica polo momento –escóitanse os seus parlamentos fóra do espazo dramático–, anda xogando ás agachadas porque ese día, xustamente ese día, non quere conducir a locomotora. A razón é simple: cúmprese o vinte e cinco aniversario dedicado a este oficio e, a modo de celebración, quere descansar. Todos os personaxes andan na súa procura: queren chegar axiña ao seu destino, solicitan o libro de reclamacións, protestan… Mais el anda a xogar, sobre todo co Xefe de estación que teme a despedida do traballo:

> XEFE DE ESTACIÓN.- *(Saíndo outra vez)* ¡Antón, Antón! ¿Onde andas? ¡Vai chega-lo tren!
> ANTÓN.- ¡Se me colles, saio!
> XEFE DE ESTACIÓN.- ¡Vello rabechudo, deixa de xogar ás agachadas!
> ANTÓN.- Conto ata dez, se non me colles, non saio.

Cando o maquinista aparece por primeira vez no escenario –e entra de xeonllos arrastrado pola Vella que turra del por unha orella– segue coa súa negativa: ese día fará folga. E conta, entón, unha historia chea de tenrura, protagonizada por un neno moi pequeno, o propio Antón, que vivía preto dunha estación de ferrocarril e todos os días escoitaba o son da máquina de ferro e o rinchar das

rodas ao entrar ou saír da estación. Soñaba con ter un tren, non de xoguete, como o que mercou o pai para el, senón de verdade, desexo imposíbel de realizar. Mais unha noite soñou que era o maquinista dun tren que sería como propio porque todos os días iría ao traballo para conducilo. E o soño fíxose realidade. Por iso quería celebrar o cuarto de século sen traballar, como viña facendo todos os días: o seu soño ben merecía un descanso.

Esta historia que engaiola a todos e todas as oíntes –personaxes da peza–, fai mudar a percepción sobre Antón. Agora, todas as figuras que bulen polo escenario (personaxe coral), senten gran cariño por Antón e desexan que el conduza a locomotora porque, do contrario, non sairán da estación. O maquinista non agardaba esa demostración de afecto e, con emoción, disponse a conducir o Tren da Ilusión.

Trama sinxela e chea de sentimentos, que van mudando a medida que avanza a acción. Esta ten lugar mentres agardan polo tren, retido en Arcade por un atranco da vía. Na historia, un canto á alegría, hai unha serie de peripecias que van *in crescendo*, o que provoca a intriga do público espectador/lector. Engarzándose con elas, hai algúns enredos e equívocos de gran funcionalidade dramática, que producen hilaridade no espazo de expectación: as maletas do Portaequipaxes e a vasoira e recolledor da Señora da limpeza van parar a un colector de lixo; Antón aparece en escena arrastrado pola Vella mais, para o resto dos personaxes, esta aparición é consecuencia dun feitizo da Adiviña:

> PESCADOR DE SOÑOS.- Pois faga un feitizo e demostre as súas sabedorías, facendo que chegue o tren e dispoñendo ó maquinista para que deixe de xogar ás agachadas.
> ADIVIÑA.- ¡Iso está feito!
> *(Nese intre entra a vella con Antón camiñando de xeonllos, tirándolle dunha orella.)*
> TODOS.- ¡Pois si que foi rápido o feitizo!

O efecto cómico xorde, así mesmo, da intensa mobilidade dramática de todos os personaxes que entran e saen correndo, berrando; perseguen o maquinista, zorréganlle coa vasoira (o Portaequipa-

xes), co paraugas e o bolso (a Vella), cólleno polos pelos (a Vella); agáchanse detrás de caixas que, nunha certa altura da peza, ocuparán o escenario; a Adiviña fala co seu crocodrilo coma se fose un can e non para de dar voltas sobre si; o Home dos globos e o Pescador de soños coas mans nos petos crúzanse no centro do escenario… Un cadro caótico e divertido en simultaneidade, que incita ao riso.

O código obxectual ten nesta peza unha funcionalidade cómica: o paraugas que empuña a Vella encabuxada é unha lanza disposta ao ataque cando anda na procura do maquinista ou un pau para zoscarlle noutro momento da peza; o sombreiro que leva a Adiviña semella a bola das videntes para predicir o futuro; a vasoira da Señora da limpeza tamén serve para bater en Antón.

Outros recursos humorísticos veñen dados pola caracterización física dalgúns personaxes, como a Adiviña, unha muller moi gorda, vestida de xeito estrafalario con moitos colgallos que fan ruído, como precisa a autora en acoutación. Contribúen a salientar este efecto de comicidade as peculiaridades lingüísticas de Mozo e Moza: tatexo el, falabarato ela, só se expresa coa vogal "i":

> MOZA.- *(Dirixíndose ao pescador de soños.)* ¿Pir fivir, o trin dis tris, indi istí?
> PESCADOR DE SOLOS.- *(Estrañado.)* ¿Como di?
> MOZO.- *(Tatexando.)* A-mi-mi-miña mu-mu-mulle-ller pre-pre-gún-gúntalle, po-po-po-lo tre-tre-tren.
> PESCADOR DE SOÑOS.- ¡Arre demo! ¿De onde chispa saídes?

Un elemento moi recorrente nesta peza é o xogo, elemento dinamizador da trama e, á vez, nexo de unión entre os personaxes de diferentes idades (nena, parella nova, xentes de idade). No universo infantil os xogos ocupan un lugar moi importante na súa vida. Neste sentido, *O maquinista Antón* ofrece unha variada mostra: o xogo das agachadas, xa citado; o xogo de prestidixitación do Home dos globos, que colle un ovo detrás da orella da nena e convérteo nun ramo de flores; o xogo de pescar soños que consiste en meter a man na cesta do Pescador e tirar un papel con mensaxes: "Para ti un saco de amor", "Vive con ilusión, e terás na túa vida

un soño sen comparación", etc. Tamén está o xogo das adiviñas que propón Antón e ao que se suman, primeiro, a nena e, despois, o resto dos personaxes, que se irán agachando detrás das caixas de cartón espalladas polo espazo escénico; o xogo da pelota que Antón acompaña cunha canción; o xogo da roda que forman arredor da nena que está a bailar no centro. Na escena final, mentres cantan "Antón Piruleiro", vanse encadeando polos riles e avanzando para subir ao tren. Xogo corporal, xogo coa linguaxe, coa resonancia das palabras, coas asociacións libres que se poden facer a partir dunha palabra…

Mesturadas co elemento lúdico aparecen a ilusión, a fantasía, os soños, que envolven ambiente e personaxes e que veñen da man do Home dos globos e, sobre todo, do Pescador de soños:

> PESCADOR DE SOÑOS.- Ben, ben… ¿Algún outro afortunado quere proba-la súa sorte? ¡Claro que sí!, soñar é o máis fermoso que pode facer un neno, soñar e soñar sen descansar, porque soñando o mundo ó noso redor vai cambiando, e os reloxos marcan horas de alegría… ¿soñamos xuntos? ¿queres ti soñar?

Referencia á parte merece o elemento lírico inserido na peza: alén dos momentos de tenrura e fantasía protagonizados pola Nena, o Home dos globos e o Pescador de soños, como se reflicte no diálogo que se reproduce, a peza contén poemas, algún cantados; numerosas cancións que entoan individual ou coralmente, algunha forma parte da tradición folclórica, como "Antón Piruleiro". Fermosa conxunción de lírica e teatro onde o elemento poético, ao servizo do xogo escénico, cobra unha forza especial. Eis o diálogo:

> NENA.- ¡Pero non teño con que pagarlle señor!
> PESCADOR DE SOÑOS.- ¡Que non tes con que pagarme, miña prenda! ¡E ese sorriso de melindre, e eses ollos de azucre, e esa cariña de papoula! ¿Paréceche pouco?
> NENA.- Non sei *(Vergoñosa.)*
> PESCADOR DE SOÑOS.- ¡Claro que se me deses un bico quedaría definitivamente a nosa conta saldada!
> *(A nena érguese e dálle un bico.)*

Os personaxes

Personaxes abondo esquemáticos, excepto Antón, o protagonista, e a Nena, que responde ao nome de Pilarín (segundo se dirixe a ela a avoa), en moitos momentos da obra, sobre todo ao final, teñen unha actuación "coral". E así se reflicte nese "todos" que xorde nos textos primario e secundario:

TODOS.- ¡A ver, a ver!
TODOS.- ¡Que o conte, que o conte!
(Todos asenten coa cabeza.)
(Todos calan.)

As súas accións, os parlamentos, as didascalias e as axeitadas imaxes do ilustrador, subministran indicios sobre algún rasgo de carácter e sobre indumentaria que permiten unha pequena caracterización. Vexámolas:

Xefe de estación. Home de idade. Perde os nervios por mor do conflito que suscita Antón ao negarse a conducir a locomotora. Anda sempre apurado; entra e sae correndo do escenario, berra. Tenta manter a orde.

Portaequipaxes. Mínima caracterización. Home pícaro que guinda coas maletas no colector e provoca un primeiro momento cómico. Mésturase entre o público e reparte globos. Únese ao resto dos personaxes nesa actuación coral.

Vella. Encabuxada, impaciente en case toda a peza. Leva lentes, un bolso pendurado do ombreiro e un paraugas, obxecto que tamén provocará o sorriso de nenos e nenas. Lanza improperios a Antón que provocan hilaridade: *descarado*, *desvergonzado*, *tramposo*, *merdeiro*, *mentireiro*. Ao finalizar a obra xa está leda, canta e baila co resto dos personaxes. De idade cumprida, ten un soño ben sinxelo: quere que saia o tren.

Nena. De ollos tristes. Sensíbel, vergoñenta. Os seus choros iniciais trócanse en alegría cando fala co Pescador de soños e cando

comparte xogos. Canta e baila. Está chea de ilusión e fantasía. Ten un soño: poder voar mentres baila.

Home dos globos. Personaxe arquetípico: o pallaso. Así figura nas acoutacións. Viste como tal e leva a cara pintada. Só ten un obxectivo: facer rir a nenos e nenas. Recita poemas, canta e baila. Ao longo da peza aparece sempre cunha harmónica e pasea entre o público tocando melodías.

Antón. O maquinista traveso. Aparece en escena xa iniciada a obra, cando andan na súa procura e el está xogando a non ser descuberto. Fío de unión entre todos os personaxes e, sobre todo, co Público, que ten gran protagonismo na peza: diríxese a el, faino aplaudir, cantar, rir. Soñador. De neno quixo ter un tren, foi maquinista e na peza ten un soño: poder descansar un día. Emotivo.

Pescador de soños. Xa o di o nome, é un soñador, un home feliz que leva na cesta soños para repartir aos demais. Transmite mensaxes de alegría, amor, amizade, ilusión, risa. Anda entre o Público e convídao a participar. Ten un soño, que aínda non cumpriu: quere ir á lúa para bicala e ser bicado por ela.

Mozo e Moza. Actúan conxuntamente en toda a peza, sempre collidos da man. El tatexa e ela fala co "i". Teñen cara de papóns, segundo acouta a autora. Do estatismo inicial (aparecen sempre sentados nun banco) pasan a integrar ese coro alegre e divertido. Teñen un soño: el non quere tatexar, ela quere falar ben.

Adiviña. Adiviña de prestixio que ten consulta na capital. Fachendosa. Caracterizada como unha muller gorda que vai fardada de forma extravagante, cunha bola de adiviña na cabeza, e acompañada dun crocodilo de mentira como se fose un can. Personaxe cómica: *afástase do grupo ferida tirando do cocodrilo e meneando moito o cu*. Ten un soño: chegar a ser estrela, vivir no firmamento, formar parte do universo.

O Público. Así figura na relación de personaxes, e así hai que salientalo porque ten un papel saliente na peza. Interacciona constantemente cos personaxes. O patio de butacas convértese, por outra parte, en espazo escénico alternativo a onde baixan algúns persona-

xes. Non intervén nos diálogos mais ten participación activa na acción (Neno-1, outro neno). Noutros momentos, sen individualizar, personaxes do público collen globos que reparte o Home dos globos; "pescan" soños a través dos papeliños da cesta do Pescador de soños; aplauden, rin as trasnadas e xogos que observan no escenario; responden as preguntas que lles dirixen o Pescador de soños e Antón… Cando finaliza a obra, únense ao grupo para participar no xogo de encadearse polos riles e cantan "Antón Piruleiro", conforme avanzan para subir ao tren.

Configuración espazo-temporal

O espazo escénico é único, excepto en momentos puntuais da peza, como se acaba de apuntar, cando cobra protagonismo o Público. Trátase dunha plataforma de estación de tren, con son de fondo das máquinas comecartos da cantina. Un decorado mínimo favorece a posta en escena: un colector de lixo, un banco onde sentan Mozo e Moza e, por veces, a Vella, e unhas caixas de cartón de diferentes tamaños que servirán para o xogo das adiviñas. O carriño das maletas que empurra o Portaequipaxes e a voz anunciadora do megáfono contribúen a crear ambiente.

A acción trasládase ao patio de butacas, nova espacialidade, cando o Público interacciona e participa no desenvolvemento da historia, como se indicou no apartado anterior. Hai un espazo exterior aludido dende onde fala Antón e a onde acoden os personaxes nas constantes saídas e entradas.

O tempo da peza é lineal, entre 45 e 60 minutos, en consonancia co manifestado pola autora na presentación da obra. Cando se inicia a obra está a punto de chegar o tren das tres da tarde. A voz en "off" anuncia, cando peza vai cara ao final, que o tren con destino a Santiago sufriu un atraso de 45 minutos e vai efectuar a entrada na vía-1.

Linguaxe teatral

Nesta peza en que todo é movemento, brincadeiras, luz, cor, alegría, inxenuidade, tropezos lingüísticos na pronuncia de Mozo e Moza, a linguaxe tamén contribúe a aumentar estas sensacións: os diálogos dos personaxes son áxiles, dada a súa brevidade; con numerosas reiteracións que, en ocasións, teñen distribución anafórica; con frases exclamativas e interrogativas constantes, que animan o ritmo do diálogo; con abundancia de frases feitas, con algunhas oracións suspendidas, co recurso das frases rimadas e con moitos coloquialismos:

¡Queremos a Antón!
¡Queremos a Antón!

¡Non, non!
¡Nin, nin!

¡O que quero é colle-lo tren!
¡Nós tamén!
¡Que ben!
¡Que-que-que ben!
¡Si, si, qui bin!

Arre demo, ¿de onde chispa saídes?
Toma castaña
¡Mala chispa coma ó maquinista!
¿Que mosca te picou?
Imos pasalo bomba
"O Porta" (por "O Portaequipaxes")

A peza finaliza cunhas propostas de traballo da autoría de Gloria Sánchez, de grande eficacia didáctica que permitirán, tras a representación, a realización de diferentes actividades relacionadas con ela: descricións; exercicios de antonimia; exercicios de escrita, por exemplo para escribir os soños, para mandar unha carta aos gobernantes onde expresar ideas sobre a nosa terra ou sobre como sería un mundo mellor; elaboración de adiviñas, etc.

Cabo

Peza divertida, que emociona, que transmite mensaxes de amizade, de comunicación entre as persoas, de solidariedade, de amor. Unha historia construída a partir da confluencia dun sistema de artes –que lembra a estética tradicional dalgúns escritores galegos, sobre todo da Xeración Nós–, en que a palabra, a música, o baile, o ritmo, a luz constitúen unha síntese que busca a plástica escénica. Isto, unido a ese pouso de fantasía e lirismo, entrecruzado coas escenas realistas, converte *O maquinista Antón* nun espectáculo/lectura moi axeitado para un lectorado infantil.

10.2. *Besos para la bella durmiente*, de José Luis Alonso de Santos: parodia y rebajamiento burlesco

Jesús Díaz Armas
(Universidad de Las Palmas)

Resumen: *Besos para la bella durmiente*, estrenada en 1984 y publicada en 1994 es una de las dos obras que para público infantil que ha escrito José Luis Alonso de Santos. Se trata de una parodia del cuento tradicional, aunque se encuentran referencias ridiculizadoras a otros textos y tradiciones, como el poema modernista o el mester de clerecía. La intertextualidad, los apartes metaficticios y el rebajamiento burlesco son recursos al servicio de la comicidad, que emparentan la obra con el entremés, la comedia burlesca y la farsa infantil de Valle, Lorca o Bartolozzi y Magda Donato.

Summary: *Besos para la Bella Durmiente*, performed for the first time in 1984 and published in 1994, is one of the two works written by José Luís Alonso de Santos for children. It is a parody of the classic story, though mocking references to other texts and traditions are included such as the modernist poem and the "Mester de

Clerecía". Intertextuality, metafictionality, and burlesque parody stand as resources for expressing comicity and relate the work to the "entremés" (interlude), the comic parody, and the children's farce characteristic of Valle, Lorca, Bartolozzi and Magda Donato.

Palabras clave: Teatro infantil, Alonso de Santos, José Luis, rebajamiento burlesco.

Key words: theatre for children, Alonso de Santos, José Luis, burlesque parody.

Besos para la bella durmiente, estrenada en 1984 (y publicada en 1994) es una de las dos farsas infantiles de José Luis Alonso de Santos, con *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* (1980, publicada en 1981). En ambas podemos encontrar algunas estrategias intertextuales y metaficcionales que se han señalado como características de las obras escritas por el dramaturgo en los años ochenta (Amo-Sánchez, 20), y ello puede verse muy claramente en la obra.

Besos para la bella durmiente es, ante todo, una parodia del cuento tradicional, pero encontramos en la obra otras referencias, también hipertextuales. Los ecos de la poesía modernista y, específicamente, de Rubén Darío, aparecen ya en las primeras líneas. Alonso de Santos usa estas referencias para crear efectos humorísticos, al hacer despeñar el lenguaje desde el estilo alto y el tono idealizado y lírico del cuento de hadas y la poesía modernista, hasta el lenguaje coloquial, el rebajamiento material y realista y el non sense:

Un trovador se asoma con su capa de armiño,
un trovador de aquellos de los cuentos de niños.
Un laúd en sus manos le ayuda en su trovar
y llena de leyendas y cuentos el lugar.
Abren los girasoles sus gordas cabezotas
y se mecen las nubes, y se caen las bellotas.
Entra la fantasía llenando cada casa,
y se encogen las uvas, y se estiran las pasas.

[...] Suena la melodía de una suave canción
y poquito a poquito se va alzando el telón.

En estos primeros versos, que sirven de pórtico a la obra, vemos algunos de los rasgos característicos de este texto: el valor literario de las didascalias o acotaciones, a veces de sabor valleinclanesco, características de las primeras obras de Alonso de Santos (*Yonquis y yanquis*, *La estanquera de Vallecas*, *Bajarse al moro*), los ecos rubenianos (muy evidentes en cuanto a la métrica, en esos alejandrinos con rima besada, y en la atmósfera arcaica e idealizada creada por la palabra) y la degradación materialista que se produce con este inventario heteróclito de acciones.

El procedimiento del rebajamiento es sistemático, como en el catálogo de dones que el Hada Buena prodiga sobre la recién nacida princesa:

Serás lista y generosa,
serás sencilla y graciosa,
serás dulce y muy hermosa.
Tendrás lagos y jardines
con lirios, rosas, jazmines,
y un millón de calcetines.
Tendrás la voz de soprano
y tocarás el piano
con los pies y con las manos.

Después de la escena de amor entre el paje y la princesa, ésta le advierte:

Cuidado al bajar la escala
no te des un coscorrón,
o te partas una pierna,
que es muy alto el torreón.

Las escenas de amor entre el paje y la princesa, idealizadas, o los apartes del trovador-narrador, para los que se recurre habitualmente al alejandrino o a la cuadernavía (que sitúan la acción en tiempos remotos, como el *Érase una vez* del comienzo del cuento popular)

tienen su contrapunto cómico en las escenas protagonizadas por los personajes altos: el rey, la reina, los caballeros que pretenden a la princesa, que aparecen sistemáticamente ridiculizados. El rey, como el *Margites* clásico, o como los maridos tontos del cuento popular y el entremés o la comedia burlesca, ignora cómo se "fabrican" los niños, y es un labrador el que tiene que explicárselo. Los pretendientes de la princesa también son ridiculizados, y se ajustan a otro tipo teatral de larga trayectoria: el *miles gloriosus*. Se muestran siempre en situaciones antiheroicas, riñendo entre sí a cada instante, pero sólo con palabras, nunca con espadas, porque se ceden cortésmente el turno para golpear primero. Ambos caballeros van en busca de la princesa:

CABALLERO RUBIO:
Tengo que aprender cómo se besa
y tener a la Princesa.
[...]
Se dice en este libro cómo se ha de besar,
para que la princesa se pueda despertar.
Dice aquí que hay un beso de frente,
apartando a un lado la nariz,
cuidando de no partirse dientes
y que llaman de perdiz.
Otro, el encandilado, produce confusión,
dado de medio lado, dentro del corazón.

JACO RUBIO
Mi amo es el que mejor besa,
encima o debajo de la mesa,
las deja a todas patitiesas,
labradoras o abadesas

Frente a los caballeros, corteses pero ridículos, sus caballos se ocupan de otros menesteres, sirviendo de contrapunto carnavalesco, como los criados en el teatro del Siglo de Oro:

JACO RUBIO:
Filosofía caballar:
¡Comer, cantar y bailar!

El rebajamiento y la burla épica son recursos clásicos, asociados al entremés y a la literatura satírico-burlesca, pero en esta obra de Alonso de Santos la carnavalización está firmemente arraigada en una visión ética del mundo, que muestra mayor simpatía por los personajes populares o marginados: el labriego y el paje (que conseguirá ver cómo triunfa su amor por la princesa). Obsérvese que la ridiculización sólo alcanza a los caballeros (como en la parodia épica) y a los reyes (como en el entremés burlesco), que, cuando son descabalgados de su situación de preeminencia, encuentran la felicidad.

No son éstos los únicos recursos cómicos de la obra. Es común la injerencia del registro coloquial, común a toda la dramaturgia de Alonso de Santos, a la que se le ha adjudicado el rótulo de *neosainete*:

JACO RUBIO:
Pues comamos y bebamos
y pasemos de los amos

PRINCESA VEGA:
¡Pues a mí me gusta mucho!
Igual que la trucha al trucho

O en este diálogo entre el Hada Buena y el Hada Mala, que lo sentencia recurriendo al lenguaje infantil:

HADA BUENA:
¿Qué ganas con la maldad
y no amando la bondad,
la acción noble y delicada,
como hacemos otras hadas?
HADA MALA:
Gano que lo paso pipa.
Gano que lo paso bomba.
Me desternillo de risa,
más que jugando a la comba.
HADA BUENA:
Ser bueno es maravilloso
Sembrar el bien es hermoso,
y el mal es algo espantoso.
HADA MALA:
Ser bueno es hacer el oso:

un oficio empalagoso,
ñoño, bobo, memo y soso.

El constante rebajamiento burlesco dibuja una atmósfera de farsa similar al que encontramos en los esperpentos de Valle o en la obra de Bartolozzi y Magda Donato. Nos muestran un mundo de farsa en el que no faltan los anacronismos:

Palacio de terciopelos, etiqueta y mucho rango,
donde bailan los monarcas, muy agarrados, un tango.

[...]

REINA:
¡Qué grande es mi dolor, ay, Doroteo!
¡Que no entre en esta casa ni un tebeo!

[...]

PAJE:
Haré alguna oposición
para a príncipe llegar.
¡O mataré algún dragón
que pase por el lugar!

Ni faltan tampoco las rimas artificiosas y ridículas, comunes a toda la tradición de la lírica satírico-burlesca hispánica:

CABALLERO MORENO:
Soy don Nuño de Pedruño,
y tengo en mi escudo un paño
y allá en mi hacienda un terruño
que no se corre en un año

JACO MORENO:
Me las hace en el castillo
un herrero que es muy pillo,
y por ahorrarse el hierrillo
me las hace de ladrillo.

La metaficción, el teatro dentro del teatro, es también un recurso cómico, como en los siguientes ejemplos:

HADA BUENA:
No, Hada Malvada, no!
Dormida se quedará,
que nada puedo hacer yo,
pero se despertará.
Todo el que el cuento ha leído
sabe que éste acaba bien.

TROVADOR
Fueron pasando los días, fueron pasando los años
y las hojas de este cuento de aquellos tiempos de antaño.

La resolución del conflicto recae, *Deus ex machina*, en el Hada Mala: para superar las diferencias sociales que impiden el triunfo del amor, hará que la "realidad" se convierta en teatro, igualando a reyes y a labriegos, concientes todos de estar representando un papel. Pero, al igual que ocurre con los recursos del rebajamiento burlesco, están enraizados en una cosmovisión ética, que explican el giro final, brechtiano pero con evidentes ecos del calderoniano *gran teatro del mundo*:

HADA MALA:
Ya sólo haces el papel
mas esa ropa es prestada,

Como el propio Alonso de Santos ha llegado a remarcar:

Lo metateatral permite muchas veces al autor ironizar sobre el mismo juego del teatro: las bromas, que uno se equivoca, que si entra que si no entra, recordar al espectador que el teatro es una ficción, que no pasa nada, todo eso es un poco lo metateatral. [...] Busco siempre que la realidad se mezcle con la ficción. En una nueva ficción, pero una ficción que nos recuerda la realidad, que nos recuerda que el hada es alguien que está en el lateral esperando a entrar; recuerda que estamos viendo una representación de teatro, que todo eso son actores. Y luego recuerda un juego posterior: el teatro es teatro, pero siempre y constantemente es un juego dentro de la metáfora del gran teatro del mundo de Calderón. [...] Y es más, ese juego de ficción que se rompe y aparece una nueva ficción, en el fondo lo que

está es contra las creencias, por ejemplo. Todas mis obras van contra las creencias, y las infantiles también" (entrevista a Antonia Amo-Sánchez)

Todos los recursos, en *Besos para la bella durmiente*, están al servicio de la comicidad. También la metateatralidad o las referencias intertextuales, más o menos visibles, que van desde Rubén Darío a Calderón o incluso Berceo:

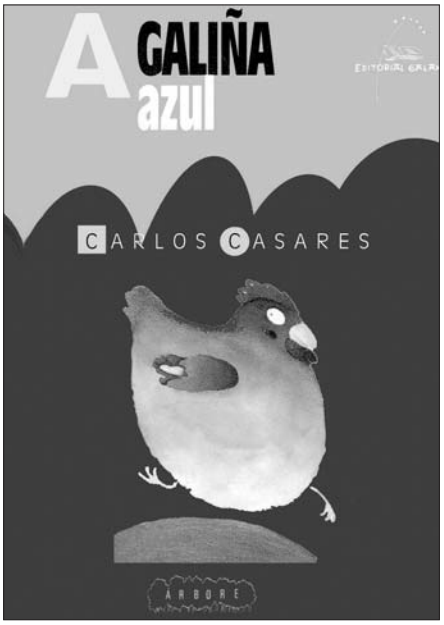
TROVADOR:
Llamaron a los magos y a grandes hechiceros,
a astrónomos, a curas y a expertos milagreros
que hicieron devociones que de nada sirvieron,

De una manera menos directa, pero no por ello menos evidente, emparentan la obra con el teatro de Valle-Inclán y, entre las piezas dramáticas escritas para niños, con la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, del propio Valle, y con las obras narrativas y dramáticas de Salvador Bartolozzi y Magda Donato.

Bibliografía

Alonso de Santos, José Luis (1994), *Besos para la bella durmiente*, Valladolid: Castilla Ediciones.

Amo-Sánchez, Antonia (2002), "El teatro de José Luis Alonso de Santos", *Quimera*, nº 213, p. 13.



10.3. Teatro do absurdo, humor e realismo crítico en *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*[125], de Carlos Casares

Blanca-Ana Roig Rechou
(Universidade de Santiago de Compostela)

Resumo: Despois de achegar algúns datos biográficos sobre Carlos Casares e sobre a súa consideración de clásico, analízase a obra *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* intra e extratextualmente salientando nela os paratextos, as acoutacións, a disposición do texto, a historia que se conta, unha historia fantástica, herdeira do *nonsense* e do surrealismo, con acenos intertextuais e intratextuais, a referencia a mitos clásicos e como se busca a dramatización.

Summary: After providing some biographical considerations on Carlos Casares and his status as a classical writer, the work *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* is analysed from an

125. 1º Premio do Iº Concurso infantil de teatro d'O Facho, il. Luís Seoane, Vigo: Galaxia, 1973, 67 pp. (ISBN: 84-7154-212-9) / (2ª ed., 1979) // col. Árbore, nº 61 (para ler e escoitar), 1993, 58 pp. // col. Tartaruga, nº 19, serie Galega, 1988, 39 pp. (ISBN: 84-7154-647-7).

intra/intertextual perspective. The focus centres mainly on paratexts, stage directions, the arrangement of the text, and the story, a fantastic story which is direct heir of surrealism and the *nonsense*. The presence of intertextual and intratextual features, references to classical myths and the achievement of dramatization are also considered.

Palabras chave: clásico, absurdo, paz.

Key words: classical writer, absurd, peace.

Como sabemos, dende sempre e dende múltiples instancias, sobre todo académicas e investigadoras (polo que se refire á literatura) houbo unha gran preocupación por fixar "Grandes autores" e por canonizar produtos culturais para a educación literaria e animar á lectura. A eses grandes autores chamóuselles "autoridades" ou "clásicos". Unha desas "autoridades ou clásicos" é para a Literatura infantil e xuvenil galega **Carlos Casares Mouriño** (Ourense, 1942-Vigo,

126. Fixo os primeiros estudos en Xinzo de Limia, onde viviu a súa familia dende 1944. En 1952 regresou ao Ourense natal, no que nacera un 24 de agosto, para continuar estudos no Instituto. Obtivo o Primeiro Premio no Concurso Provincial de Cuentos de Navidad (1959). O xurado estaba presidido por Vicente Risco, co que iniciou unha fonda amizade intelectual. En 1961 trasladouse a Santiago para estudar Filosofía e Letras na especialidade de Filoloxía Románica. Nos anos en Compostela, entrou en contacto cos grupos galeguistas, coñeceu a Ramón Piñeiro, co que mantivo unha amizade decisiva na súa biografía e participou activamente nas reivindicacións universitarias da época. Por estes mesmos anos principiaron as súas colaboracións en diferentes foros literarios. Finalizados os estudos, comezou a exercer a docencia en diversos centros educativos de Galicia e de fóra dela, nun primeiro momento privados, até que gañou a oposición de profesor de secundaria de Lingua e Literatura Españolas. A súa carreira docente estivo marcada por expulsións e expedientes debido á súa participación activa en movementos contra o réxime. Ingresou na Real Academia Galega (1977), en substitución de Xesús Ferro Couselo. Formou parte como independente das listas electorais do PSOE. Elixido deputado por Ourense (1982), tivo unha activa participación política durante toda a lexislatura e foi redactor da Lei de Normalización Lingüística (1983). Posteriormente, unha vez finalizada a súa actuación

2002)[126], pois no ano 1968 mereceu o primeiro premio no Concurso de Contos Nacionais "O Facho", primeira institución con ánimo canonizador desta literatura[127], con "A galiña Azul", un aire novo no momento dos inicios da formación da Literatura infantil e xuvenil galega xa que introducía a fantasía sen renunciar a camiñar polo realismo crítico tan en voga no momento da publicación do conto no Estado español e pouco tratado aínda en Galicia. Unha obra que moi pronto foi usada polos mestres e mestras que iniciaban a renovación pedagóxica para atraer os escolares cara á lectura e polo tanto moi consultada e lida, como se pode comprobar polo número de edicións e polas traducións. Casares neste momento xa estaba comprometido política e culturalmente co seu país, xa era recoñecido como escritor e, como non deixou de seguir creando protagonistas universais, como esta galiña, pasou á consideración de clásico e a súa obra permaneceu no centro do canon e non deixou de ser imitada e mesmo innovada formal e tematicamente.

---

pública en 1986, asumiu a dirección da Editorial Galaxia. Foi nomeado, en 1988, director da revista *Grial* e en 1995 presidente do Pen Clube de Galicia, institución que el mesmo axudara a fundar. Ademais, foi membro de numerosas institucións culturais: Padroado da Fundación Penzol, Fundación Otero Pedrayo, Centro de Investigacións Ramón Piñeiro, etc. En 1996, substituíu a Xosé Filgueira Valverde como presidente do Consello da Cultura Galega. O día 9 de marzo do ano 2002 morreu en Vigo, vítima dun infarto de miocardio, poucas horas despois de asistir á homenaxe que a Fundación Premios da Crítica lle rendeu en Vigo a Francisco Fernández del Riego, anterior director de *Grial*. No campo da investigación e da crítica, Casares publicou ensaios e diversos estudos sobre autores galegos. Noutra orde de cousas, Carlos Casares foi autor dun número importante de libros de diferente fasquía e colaborou con frecuencia nos medios de comunicación. Pola súa obra e actividades foi galardoado con premios e distincións: Premio Xunta de Galicia á Creación Literaria (1989), Premio Otero Pedrayo das Deputacións Galegas, Premio Xornalístico Julio Camba (1995), Premio Celanova, Casa dos Poetas (1995), premios da Crítica española (1976) e da galega (1980), e un longo etcétera.

127. Eulalia Agrelo Costas (2000), "La labor de la Asociación Cultural O Facho dentro del panorama de la literatura infantil y juvenil gallega", en VV. AA., *Actas del II Congreso de Literatura infantil y juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil e Ilustración Ibéricas*, Estremadura: Junta de Extremadura, pp. 353-355.

Outros destes protagonistas serán os de *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*, obra coa que inaugurou para a Literatura infantil e xuvenil galega o teatro fantástico e humorístico, co apoio do despropósito e do absurdo, coa que mereceu o primeiro galardón no concurso de teatro "O Facho" que, a partir de abril de 1972, puxo en marcha a citada Asociación Cultural para premiar obras dirixidas a espectadores e lectores infantís e xuvenís. Na primeira edición do premio, que se resolveu en 1973, Carlos Casares, como fixera no Concurso Nacional de contos infantís que convocara a mesma Asociación en 1968, mereceu o primeiro galardón con esta obra. Casares collendo o "testigo" dos homes da Época Nós e a súa preocupación polo teatro infantil, foi un dos escritores que respondeu á chamada da Asociación Cultural "O Facho" para animar e impulsar a literatura dramática, un ermo até ese momento en Galicia, como se puido comprobar na "Panorámica do teatro en galego" que acolle tamén este monográfico.

O libro saíu no mes de Nadal de 1973 e presentaba a seguinte estrutura paratextual: na cuberta, o título e os debuxos das cabezas de catro dos personaxes principais. Na primeira páxina interior figuran dúas notas editoriais a distinto nivel: nunha, dáse noticia de que "As ilustracións que figuran no presente volume corresponden aos bocetos de figuríns e decorado xeral realizados por LUIS SEOANE"; na outra infórmase de que a peza merecera o citado premio e que o Grupo teatral "O Facho" a estreara o 27 de maio na clausura da 1ª Mostra de Teatro Galego" que se realizou en Ribadavia; tamén, que se presentou na Coruña, a cargo do mesmo grupo, os días 2 e 9 de xuño, e que o 6 de agosto fora o grupo "Os Cigurros" quen a presentara en A Rúa (Ourense). A seguir, despois da portada, vén a dedicatoria:

> Pra as miñas sobriñas
> Karina e Malin, en Suecia.
> E Yhadira e Ruth, aquí.

Despois, a dobre páxina, figura unha ilustración que suxire a posíbel escenografía para a representación da obra: unha árbore con cinco enormes laranxas e a fachada dunha casa como fondo, unha galiña, unha bóla vermella e un pozo no proscenio, todo rodeado por un valado de pedras.

Comeza a peza con dúas acoutacións: a primeira correspóndese coa tradicional *dramatis personae*, é dicir coa listaxe dos personaxes que van intervir no único acto de que consta a peza. Atopámonos entre eles con algúns que xa nos soan da obra anterior de Casares, como é o caso da Galiña Petra, que recorda á galiña azul do conto de 1968.

Na segunda acoutación o autor dá indicacións para unha posíbel posta en escena e tamén para a lectura: lugar onde se vai desenvolver a anécdota, como son algúns dos personaxes, como se comportan, visten, actúan, etc., mostrando notas cómicas e obxectos extraordinarios, como xa fixera tamén en *A galiña azul*. Propiamente, trátase de recursos hiperbólicos para producir no espectador infantil fascinación e abraio a base de presentarlle cousas prodixiosas, xa sexa pola desmesura das súas proporcións (todas son as "máis grandes do mundo") xa polo inverosímil da súa existencia (obxectos que falan ou voan, animais que rin, etc.).

A seguir comeza o texto dramático propiamente dito, disposto segundo a convención de anotar os nomes dos diferentes personaxes e os parlamentos correspondentes que conforman o diálogo. Un diálogo áxil e moi influenciado polas notas características dos materiais de transmisión oral que aquí e alá van acompañado as moitas acoutacións coas que o autor dá paso aos personaxes, describindo ou mesmo explicando o seu carácter, entre outras características, sen abandonar a comicidade inicial, e querendo en todo momento controlar a posíbel posta en escena. Remata con outra didascalia que resume o acontecido e xunta todos os personaxes que participaron na historia.

A contracapa do volume achega os debuxos das cabezas de dous dos personaxes principais que non figuraban na cuberta.

A historia que se conta, localizada no ambiente rural galego, baséase nunha anécdota que ocorrera na horta da casa de Elías e Anxa, onde había un limoeiro ao que de súpeto lle saíron cinco laranxas xigantes e moi estrañas. Unha delas estourou cando o amo da casa a tocou, e a partir deste feito comezaron a ocorrer acontecementos insólitos, ilóxicos, mesmo irracionais, absurdos, pero divertidos. Neles interveñen os donos da horta, o Veciño da escopeta, o Gordo ou Toneladitas, a Veciña Sabida, a Desdentada, o Torto, o ovo, a galiña Petra e o can Paulino, un conxunto de personaxes pintorescos, moi do gusto do escritor, pois lle permitían xogar con hipercaracterizacións que, á súa vez, se correspondían cun xeito expresionista de narrar que non é difícil atopar nas conversas e descricións narrativas orais da sociedade rural galega.

Trátase dunha historia fantástica, herdeira do *nonsense* e do surrealismo, pero tamén con acenos intertextuais cara á mitoloxía grega e os contos de *As mil e unha noites*, e intratextuais con boa parte da obra infantil do propio autor.

En efecto, os diálogos desmesurados rompen cos convencionalismos patentes nas obras realistas e costumistas anteriores da literatura dramática galega e conseguen xogos lingüísticos que provocan risa e un ritmo áxil que vai pouco e pouco aumentando así como se amorean as situacións.

Por outra parte, o mito da Cornucopia ou Corno da Abundancia da ninfa Amaltea, nodriza de Zeus, así como a cova de Alibabá cos seus tesouros propicios para quen posuíse a fórmula máxica do "Ábrete sésamo", parecen estar latentes ou funcionar como hipotextos da escena final, na que unha das laranxas amosa, ao se abrir, unha serie heteroxénea de xoguetes e lambetadas que provocan a "ledicia xeral" da pequena sociedade.

Finalmente é de apreciar que moitos dos elementos, obxectos, animais e personaxes que figuran en *As laranxas...*, ou xa estaban nos contos de *A galiña azul* ou habían ser desenvolvidos por Casares na súa obra infantil e xuvenil posterior (a galiña Petra, o ovo, o can ridor, a bicicleta, os personaxes inventores, etc.).

A dramatización da historia está buscada por Casares a base de recursos que tentan inducir curiosidade e expectación no público infantil, algo que o autor distribúe en varios centros de atención que vai dosificando e resolvendo até a catarse da felicidade final, repartindo agasallos para todos os personaxes, que ven así gratificada a súa conduta solidaria ao longo da peza, agás o Veciño da escopeta, que merecerá o castigo poético da burla e desprezo dos outros veciños. Entre eses centros de atención diexética e dramática podemos salientar, a modo de exemplo, os seguintes:

-¿Estouparán ou non as laranxas?
-¿Salvarase o Toneladitas?
-¿Dispararase a escopeta?
- ¿Baterán o ovo a xeito?

En canto aos debuxos e ilustracións que acompañan o libro non achegan nada en relación co contido ou dramatización da obra, só caracterizan os personaxes e poñen de manifesto os trazos cómicos suxeridos no texto. A primeira do interior do volume, como xa se apuntou máis arriba, sitúanos no espazo no que se vai desenvolver a obra. Os debuxos que se insiren no texto son figurinos orientativos para deseñar o vestiario e a maquillaxe dos personaxes.

Casares, como fixo en *A galiña azul* e había glosar en títulos posteriores, transmite nesta peza valores como a paz e a non violencia, reflectida, por exemplo, na recriminación e burlas de que é obxecto por parte dos outros personaxes o Veciño da escopeta, encirrado nun autoritarismo que o leva a querer impoñer a súa vontade pola razón da forza e da arma que porta. Aínda que todo se desenvolva con humor e comicidade, o certo é que se trata dun aceno para facer que o espectador ou lector se fixe no comportamento da sociedade na que vive. Nunha entrevista que lle fixera Maribel Outeiriño ao autor (*La Región*, 1 abril 1973) con motivo precisamente de ter gañado o premio "O Facho", Carlos Casares refírese ao que acabamos de comentar dicindo que o fondo da obra é:

> La derrota del hombre que sólo emplea la fuerza como argumento. Lo que le ocurre al hombre que, muy enfadado, quiere disparar contra una gallina y se le escapa la escopeta volando de las manos (Valcárcel, 2002, p.89).

Con todos estes ingredientes, moitos herdados do teatro do absurdo, como indicou Fran Alonso (2003), Casares compuxo unha peza teatral para nenos pero para ser representada por xente maior, extremo este ao que tamén se referiu Casares na citada entrevista:

> Es un teatro hecho para niños pero no para que lo hagan ellos ni les sirve como expresión suya. Este tipo de teatro, a parte de ser muy difícil de lograr con calidad, solo gusta a las madres de los niños que están actuando, a los niños como espectadores les aburre.

Certamente, non quere dicir que non poida ser representada por nenos e/ou nenas, como práctica escolar. Só avisa de que, dende o seu punto de vista, non se lle saca todo o rendemento, debido á dificultade que supón o teatro do absurdo. De todos os xeitos, aínda que Casares quere dirixir a posta en escena, esta escapa do seu dominio, pois na produción escénica, como é sabido, xógase con máis elementos cós textuais. Así, na que ofrece José Caldas para o Centro Dramático Galego hai referencias a outras obras e personaxes de Casares que teñen moito que ver con *As laranxas...*, como se puido comprobar na representación da proposta concreta deste director portugués[128].

Ademais, a experiencia di que o uso didáctico que se fixo de *As laranxas...* en centros escolares, culturais e asociativos serviu para iniciar a nenez e a mocidade na representación teatral, e tamén para axudar a que se convertesen en referencias imprescidíbeis tanto a obra coma os seus protagonistas.

As laranxas máis laranxas de todas as laranxas foi unha obra moi lida, como o demostra o número de reimpresións que alcanzou, algo insólito na literatura dramática galega, moi pouco amparada polos mediadores. A Editorial Galaxia en 1993 incorporou este texto á colección "Árbore para ler e escoitar" e introduciu algúns cambios

128. DVD, Santiago: Centro Dramático Galego/Xunta de Galicia.

significativos. Así, na cuberta comparte autoría *ex aequo* Casares co ilustrador, Luís Seoane, que anteriormente só figuraba ancilarmente como cooperador paratextual e subsidiario. Cambiáronse os debuxos da cuberta pola ilustración que suxería a escenografía, e eliminároнse os da contracapa, o mesmo que a dedicatoria. Por outra parte, adaptouse o texto lingüisticamente á normativa vixente no momento da edición.

Así mesmo, a obriña foi tamén moi ben recibida pola pouca crítica que no momento analizaba a Literatura infantil e xuvenil galega, moi invisíbel naquel momento, e non deixou de ser obxecto de comentarios até hoxe en día. Así, Xosé Mª Dobarro (1985) consideraba que *As laranxas...*, xunto con *Os soños na gaiola*, de Manuel María, son as obras máis salientábeis da literatura infantil. Agustín Fernández Paz (1989a) compartía "parcialmente esta afirmación xa que, se ben non as colocaría neses primeiros lugares, si creo que se trata de dous libros moi salientábeis, tanto polo valor que teñen por si mesmos como polo que significaron dentro da etapa histórica en que apareceron". É doado asumir as dúas opinións, pois, se ben é certo que, como indicaba Dobarro, son obras importantes na literatura infantil e xuvenil, non poderían poñerse ao mesmo nivel nin consideralas as máis salientábeis, que era a opinión de Agustín Fernández Paz (1989b, 1999). Tendo en conta o momento no que se publicaron, é xusto considerar a obra de Manuel María importante para o desenvolvemento da poesía e a de Carlos unha obra fundacional dentro da literatura dramática, e polo tanto unha obra clásica do teatro infantil galego, non só por ser a primeira senón polas calidades literarias e artísticas que presenta, como xa deixei dito noutro lugar (Roig 2002).

En definitiva, estamos diante dunha obra hoxe canonizada tanto no canon xeral coma no escolar e temático, non só por ser a primeira senón polos seus méritos intrínsecos, tanto literarios como plásticos. Unha obra que non só pasou a ocupar o centro da literatura dramática infantil e xuvenil senón tamén do sistema teatral galego como o demostra a bibliografía verquida sobre ela, o interese académico que

o escritor segue a espertar na actualidade e a súa influencia noutras obras dramáticas que se realizaron e representaron nos períodos seguintes, como se puido constatar na panorámica xeral que presentamos.

Bibliografía

Alonso, Fran (2003), "A obra infantil de Carlos Casares", Monografías REM (*Revista de Estudos Miñoranos*), Nigrán: Instituto de Estudos Miñoranos, pp. 41-46

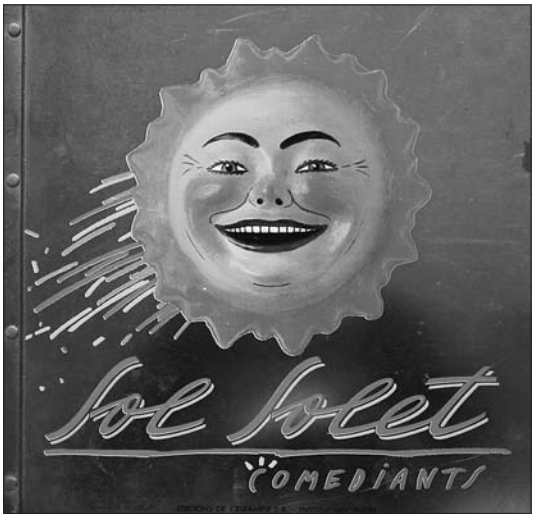
Dobarro, Xosé Mª (1985), "A literatura infantil", en *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe*, A Coruña: Ediciós Xistral.

Fernández Paz, Agustín (1989a), *28 libros da literatura infantil galega* e *Os libros infantís galegos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, col. Andel.

— (1989b), *Estratexias e libros para a animación á lectura dende a escola*, Vigo: Ir Indo, col. A fraga.

— (1999), *A literatura infantil e xuvenil en* galego, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Peto (Claves).

Roig Rechou, Blanca-Ana (2002), "A literatura infantil e xuvenil en Galicia", en *A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*, A Coruña: Hércules Ediciones, vol. XXXIV, pp. 382-501.



10.4. Els Comediants y *Sol solet*[129]

María Jesús Agra
(Universidade de Santiago de Compostela)
Teresa Duran
(Universitat de Barcelona)

Resumen: Después de unos datos sobre la constitución del grupo y sus características, se analiza la puesta en escena de *Sol solet*, una experiencia colectiva, un deseo de mostrar escénicamente sin texto ni director y en varios escenarios "las ganas de vivir" en una época marcada por un pesimismo. Se termina analizando el texto a través de las relaciones artes plásticas y teatro.

Summary: After providing some data on the creation of the theatrical company and its characteristics, this essay analyses the putting on the stage of *Sol Solet*, which is seen as a collective experience, a wish to show in scene, without any text or director, the "desire to live" in a period framed by pessimism. Finally, an analysis of the text is provided by considering the relationship between plastic arts and theatre.

129. Els Comediants, *Sol solet*, Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1983 (ISBN: 84-86279-01-1).

Palabras clave: grupos teatrales, experiencias colectivas, artes plásticas/teatro.

Key words: theatrical companies, collective experiences, plastic arts/theatre.

Los integrantes de este grupo se habían conocido en el Grup d'Estudis Teatrals d'Horta y el taller del Sac y ya en su primer espectáculo, *Non plus plis* (1972), estaban ya prefiguradas muchas de las constantes mantenidas por el grupo a lo largo de sus primeros quince años: la necesidad de reinventarse el espacio escénico; la fiesta mediterránea con su cortejo de pólvora, música y cabezudos; la oscilación entre la euforia festiva y la participación activa del espectador, la proposición de un juego para adultos-niños.

Durante la década de los setenta, Comediants practicó un teatro festivo y de calle, en versión infantil, espectáculo-taller, espectáculo "de azotea" o baile tradicional. Muy influidos por Lecoq, en cuya escuela de París estudiaron algunos de sus miembros, los Comediants supieron encontrar rápidamente sus propios métodos de trabajo, vinculando la enseñanza del mimo a la del clown, las máscaras y prótesis y los elementos tradicionales y festivos. Según Mercé Saumell, el gozo sirve como "instrumento polivalente de la acción, como catalizador de las reacciones con el público y como medio de liberación colectiva", en tanto "los actores positivan la ambivalencia del deseo, contenido y reprimido secularmente". Alcanzaron su punto álgido con la producción de *Sol Solet*, al que siguieron otros que surgían del deseo de mostrar escénicamente "las ganas de vivir" en una época marcada por un cierto pesimismo.

Por un lado, frente al teatro oficial y optando por beber del teatro más vanguardista que se hacía en el extranjero apostaron por un teatro basado en experiencias colectivas sin texto ni director. Por otro lado, sin embargo, su intención pasaba por la recuperación de un teatro escénicamente vivo e interdisciplinario al modo de aque-

llos viejos comediantes que llenaban las plazas con sólo una carreta, una historia y mil artimañas con las que contar la misma historia de un modo distinto cada vez.

Desde sus orígenes, la compañía ha estado unida a lo que podría denominarse el espíritu festivo de la existencia humana. Todas sus creaciones, rituales, ceremonias paganas, populares, religiosas o iniciáticas celebran el paso cíclico de los humanos en la Tierra. Así pues, sus representaciones y espectáculos van más allá del hecho puramente teatral o musical y buscan reactivar las profundas raíces festivas que nos cohesionan como especie y que nos conectan con la naturaleza de la que formamos parte. De este modo, ha ido desarrollando un método de trabajo en el que no existe limitación alguna. Cualquier sitio puede servir de escenario (una calle, una plaza, un barrio entero, un río, un prado, el Acueducto de Segovia, el Estadio Olímpico, la estación de metro de Times Square o el lago de Banyoles), cualquier elemento puede ser objeto de dramatización (un vaso de leche, una cama, un cabezudo...) y cualquier tipo de lenguaje teatral (mimo, clown, comedia dell'arte, títeres...) puede ser perfectamente válido para llegar al espectador sin distinción de edad.

Sol Solet

La obra *Sol Solet* de Els Comediants, se estrenó en 1978, coincidiendo con un momento de optimismo en la transición política española, recién aprobada la nueva Constitución democrática. Este optimismo se veía reflejado en un espectáculo que comenzaba en la calle, introducía a los paseantes en un teatro en el que eran absorbidos por el desarrollo de una narración escénica que recurría a multitud de registros apropiándose del espacio. Concluía nuevamente en la calle con una invitación a la participación en una fiesta. Su materialización en un libro se hizo en 1983, a cargo de Edicions L´Eixample S.A. dedicada a las propuestas innovadoras y las relaciones entre artes plásticas y teatro. En esta edición Salvador Saura y Ramón Torrente hablaron de la fusión entre creatividad y oficio

dentro del mundo editorial. Ellos son, entre otras cosas, los que han dirigido técnica y artísticamente *Sol Solet*.

Tratan de plantear un libro-espectáculo, un libro de los sentidos, de los colores, olores y texturas pero también de provocación. La provocación que supone el ser optimista frente a ciertas realidades. La provocación que supone reinventar lo cotidiano frente a la máquina del tiempo. Y finalmente, la provocación del compromiso con el presente, con el hoy, en el que tomemos consciencia de lo maravilloso que es el mundo y nos comprometamos y lo cuidemos antes de que sea demasiado tarde.

En este libro, Comediants ofrece al lector mucho más que la publicación del texto que pudo (o no) servir de base para la representación escénica. Se trata de un libro singular –y así fue entendido en todas las ferias y certámenes editoriales a los que se presentó– principalmente por el hecho de convertir el propio libro en representación y al lector en espectador. Cualquier libro ilustrado aporta al lector una cierta "puesta en escena" de lo que narra, pero *Sol, solet* despliega entre sus heterogéneas páginas una representación "otra", mediante la cual el lector asiste, sorprendido y maravillado, a la experiencia de la lectura como experiencia vívida y material de representación, y cada página que pasa le ofrece sorpresas y el singular espectáculo de asistir a lo que nunca antes vio en un libro. Su complejidad icónica y de producción gráfica y material es tal, que el libro resultaba imposible de co-editar y su coste fue carísimo, y de algún modo arruinó a los editores que aún intentaron una segunda experiencia de co-producción con Comediants con *La nit.* Aunque nadie duda hoy de que aquel riesgo económico merecía la pena, porque, como en la mejor tradición circense su juego consistía en materializar "lo nunca visto" editorialmente: papeles, texturas, pliegues, encuadernaciones, adendas, etc. se complementaban en un todo que era uno y vario a la vez.

De hecho, si uno analiza su contenido, se percata que se trata de trabajar con el concepto de la intertextualidad. La cubierta es de latón, el encuadernado en bisagra, y esto ya hace dudar de si se tra-

ta de un libro o de un artefacto artístico, concepto que viene aclarado en la portada que reza "Versión libre, sensorial, cósmica y literaria del espectáculo *Sol Solet*" (*Sol solet,* ya es un intertexto que remite a una canción popular catalana).

Antes de iniciar su lectura –y mediante mensajes paródicos en los que destaca el uso de distintas tipografías– este libro se dedica, por diferentes razones, a los niños por querer ser un nuevo amigo, al astrólogo por la cantidad de fórmulas mágicas y de alquimia, al colocado para que se deje llevar y alucinar, al enamorado por ser un canto encendido, al ecologista por ser un tratado de leyes naturales, a los artistas por reflejar la belleza del cosmos y los sentimientos intensos, al científico por dar una idea clara de los principios de la aventura cíclica y vital, al mitológico por recrear la ilusión de un mito universal, a los nómadas por la idea de peregrinar, de viajar… lo que va contribuyendo al placer de iniciarlo.

Un espejo por toda portadilla tiene el objetivo de indicar que cualquier lector es el lector a quien el libro va dedicado. Y empiezan las intertextualidades: la primera explicita los trucos y tramas del offset mediante los cuales nos llegará el mensaje, sólo cuando las cuatro películas se agrupen nos percataremos de que estamos entre el público que asiste a una representación teatral (la imagen es la suma de distintos elementos teatrales: el aforo del Gran Teatro del Liceo, mezclado con la escenografía del juguete del Gran Teatro de los niños, más unas figuritas de pesebre, más un teatrín de títeres, más cromos de la Commedia dell'Arte, más escenografías de salas de consejo municipal, más atrezzo de humo y paisaje, más escenas pastoriles, etc.).

El argumento se centra en el origen mítico del sol y el arco iris, y el viaje que hay que emprender para ver el lugar de donde sale el sol, pero es básicamente en la iconografía que acompaña esa primera escena donde se manejan, mezclan y multiplican sus efectos, imágenes de las más varias procedencias: desde la reproducción de una manualidad infantil hasta un mosaico romano, desde postales de enamorados hasta fotografías procedentes del espacio, desde estampas del tarot hasta la musical clave de sol, todo ello remite a un pro-

ceso intertextual de lectura visual donde cada cual proyecta sus aprendizajes escolares y culturales previos.

La segunda escena se abre sobre una doble página donde se agolpan distintos personajes de la cultura pop (Superman, Pato Donald, Rita Hayworth, Alicia en el País de las maravillas, Guillermo Brown, Yellow Kid, el mofletudo Netol, etc…) como miembros de la expedición que emprenderá el viaje. Y entonces la página se convierte en un sobre del que el lector/espectador puede sacar unas gafas con un cristal/celofán azul y uno rojo, que permite ver como unitarias las imágenes de las siguientes páginas impresas disociadamente en magenta y azul, provocando así una primera interacción teatral (el disfraz) para participar en la representación. Esta consiste en un viaje de aventuras fantásticas cuyas ilustraciones son collages fotográficos de tonos cálidos sobre fondo negro, donde se juega a placer con anacronismos, anamorfismos, desproporciones, etc. Como es obvio, la técnica del collage es tan apta para el hipertexto como para el intertexto (sólo que la desinencia "texto" resulta en el campo de la imagen singularmente impropia).

El viaje acaba en la carpa del circo donde se va a efectuar la tercera escena. Para darle mayor énfasis festivo, al volver la página se despliega ante el lector un auténtico farolillo verbenero, a tamaño natural, perpendicularmente izado sobre el plano de la hoja. Y por si fuera poco, la siguiente doble página es otro sobre del que sacar una cartulina con figurillas para recortar y mantener derechos a todos los artistas del circo que se disponen a interpretar para nosotros el tercer acto, cuyo argumento y actuación corre por nuestra cuenta. Sólo si no nos apetece actuar en el circo, y si levantamos solapas que juegan con el referente de un pop-up, asistiremos a la representación de un teatro de sombras chinescas, cuyo refuerzo es una maquetación a página entera y página media que permite que en la acción de volver la hoja podamos anticipar y/o resolver cada una de las acciones que se explican parafraseando intertextualmente un cuento maravilloso de tradición popular. Acabado este cuento empezaría otro relato titulado "Libro de la sombra" con otros actan-

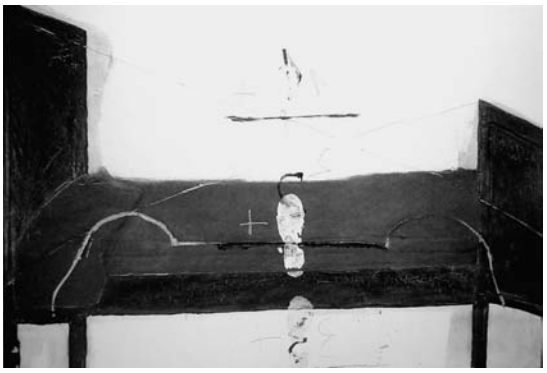
tes sacados de una nueva cartulina recortable que nos remite de pleno al inicio del libro, en un proceso de lectura circular que va del principio al fin y del fin al principio (o del día a la noche y de la noche al día) como en una cinta de Moebius.

La función ha terminado y, a modo de epílogo, el libro presenta todavía una última sorpresa. Llama a los auténticos Comediants a saludar mediante la astucia intertextual de un álbum de cromos donde se parafrasean las biografías y aventuras de todos cuantos han participado en la obra como autores/actores/músicos/escenógrafos-/cocineros… Completar la colección de cromos (fotos recortables que hay que enganchar en su lugar preciso) corre a cargo de cada lector. Como además el libro esconde otros artilugios propios de la cultura popular impresa catalana, ya sean aucas (aleluyas), romances, estampitas, puntos de libro, etc., el compendio acaba resultando un fascinante y nunca igualado ejemplo intertextual de lo que puede ser un libro convertido en teatralización (y no a la inversa).

Este libro nos sorprende visualmente y de manera táctil desde su portada, ya que el libro se transforma en un objeto peculiar. Sus tapas son de hojalata cromada, y ahora que llega a nuestras manos, un tanto envejecida, de formato cuadrado y grande, y con una imagen de un sol policromada y en relieve, que junto con el titulo y autoría en una tipografía que recuerda a la manuscrita además de un sonido característico, nos traslada a evocar una imagen muy querida y asociarlo con las cajas de galletas surtidas de la infancia. Como en ellas al abrir el libro nos encontramos con un montón de sorpresas y cosas diferentes, como aquellas galletas de papeles plateados, de celofán, formas y texturas distintas... Tenemos que reconocer que “engancha” inmediatamente, y que sumerge en el viaje de recorrer el libro, ya que es el Gran libro de los libros de Viajes, que surge a partir de un viaje fantástico en búsqueda de la utopía representada por el Sol. Un itinerario guiado por la música de la canción popular catalana que nos lleva a vivir el noviazgo entre el Sol y la Luna, asistir al combate contra las nubes y ver el ciclo de las estaciones del año.

En la contraportada hay un cartel, un rombo cuadrangular, que presenta la obra, y esta versión. Cartel que recuerda las xilografías alemanas, de trazos lineales y planos negros y con tipografía propia del cartel.

Al pasar la hoja, nos vemos reflejadas en ella, un espejo con una moldura sencilla y al lado un cable de la luz con un interruptor de porcelana –de nuevo, nos vienen a la mente una serie de asociaciones que hablan de otra época. Este juego visual, que de repente se asocia a Tàpies por funcionar como composición y por su multiplicidad de interpretaciones, nos plantea la situación de ser nosotros mismos quienes descubramos la obra, y quienes la reinventemos cada vez que abrimos este libro. Siempre se escenifica.

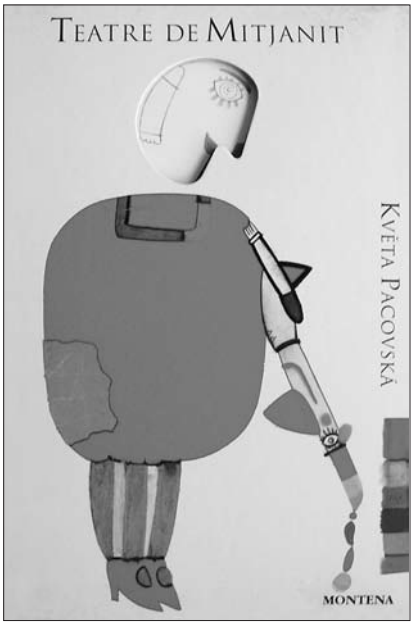


A través de sus páginas se construye un espectáculo desbordante de imaginación recurriendo a una multitud de medios gráficos: dibujos, grabados, cómics, fotografías, colores, pinturas, manuscritos, papiroflexia, sorpresas gráficas como juegos tridimensionales, adjuntado en sobres elementos como gafas con filtros de colores, recetas, una hoja de arbol… y medios escénicos circo, pantomima, farsa, teatro de sombras, títeres, guiñol, acrobacias, mascaradas, equilibrismos... El libro-espectáculo, en palabras de Pérez Coterillo, es "como un viaje, como un sueño, como un inmensa caja de juguetes, pequeños trucos, diminutas sorpresas [...] como estar sentado delante de un viejo y acariciado libro de cuentos de la infancia

pasando sus hojas ávidamente, devorando las sorpresas, haciendo propias las aventuras"[130].

Es un canto a la luz del mundo, a la naturaleza, a las ganas de vivir, de correr y gritar lo fácil que es alcanzar la felicidad a través de cosas muy sencillas.

130. Pérez Coterillo, Moisés (1987), "Viaje al corazón de la fiesta", en Joan-Antón Benach y otros, *Comediants 15 años*, *Cuadernos El Público*, nº 27, Centro de Documentación Teatral, Madrid, pp. 57-71.



Teatro y arte a través de *Teatre de Mitjanit*, de Kvêta Pacovska[131]

Resumen: Se inicia el comentario con unas notas sobre la biografía de la autora, sus preferencias intelectuales y su trabajo como artista plástica. En la obra se destacan las relaciones de los elementos plásticos del arte universal con los elementos teatrales produciendo un texto dramático que hace que el espectador participe en la obra a través de la imagen y su manipulación. Se termina explicando la intertextualidad con otros artistas.

Summary: The essay begins with some notes on the biography of the author, her intellectual preferences, and her work as a plastic artist. The relation between plastic elements of universal art and theatrical elements is foregrounded in this work. This results in the creation of a dramatic text that favours the participation of the audience in the work by means of the image and its manipulation. Finally, an explantion on the intertextual relation of the work with other writers is provided.

131. Kveta Pakovska, *Teatro de medianoche*, trad. Marta Bés Oliva, Barcelona: Mondadori, 1993, 42 pp. (ISBN: 84-397-1899-3).

Palabras clave: Kvêta Pacovska, teatro y artes plásticas, intertextualidad.

Key words: Kvêta Pacovska, theatre and plastic arts, intertextuality.

Artista contemporánea, oriunda de Praga, se graduó en la Escuela de Artes aplicadas de esa ciudad, en donde estudió con el profesor Emil Filla, un gran artista plástico, poeta y filósofo además de uno de los representantes del modernismo checo, quien la introdujo en la vanguardia europea. En su obra resulta significativa la influencia de artistas como Schwitters, Miró, Picasso y se nutre del pensamiento constructivista de la Bauhaus, inspirada notablemente por Klee, Kandinsky y Sonia Delaunay.

La magia del libro la conquista desde pequeña, en la que ella fabricaba sus propios libros con su abuela, o haciendo pasteles para Navidad, estos detalles marcan el principio de sus ensamblajes, de sus búsquedas sobre el tratamiento de las formas y de los colores. Comienza a ilustrar libros para niños en los años cincuenta, según ella, única manera de expresarse y ser comprendida. Ilustra cuentos de Grimm y de Andersen. Hoy es mundialmente conocida por su trabajo plástico, pero le tiene un especial cariño a los libros infantiles. Estos han sido traducidos al alemán, inglés, japonés, francés, italiano, portugués, danés, holandés y chino.

La originalidad de su obra reside en su paleta de colores y de sus formas. La peculiaridad de sus tonos le ha valido el calificativo de *la maga de los colores*. Su rojo, bautizado *rojo Pacovska*, es particularmente célebre en Europa. Considera que los colores son los vectores de las emociones. Para ella un libro es una obra arquitectónica: collages, recortados, móviles, espejos, huecos, planos… Sus libros-objeto juegan con el espacio y con los límites del libro tradicional. "Un libro ilustrado es la primera galería que un niño visita", afirma. Su intención es invitar a los niños y a los adultos a una visita ininterrumpida de sus creaciones artísticas. En esencia sus libros son

lúdicos, alegres; el movimiento, el ritmo, el dinamismo conferido por el color y revelan el gozo de contar historias, de fabulosas criaturas que se mueven dentro de una atmósfera poética transformadas en novedosas piezas de arte. Su aspecto lúdico permite una aprehensión del arte menos museística y más agradable, que no está ni en el aprendizaje, ni en lo educativo… Se inspira en su mirada sobre el mundo, en su fantasía e integra el humor y se divierte utilizando el símbolo de las cosas simples: una ventana, un lápiz, gatos, cerezas, payasos y pentagramas.

> Un libro, es para mi una arquitectura. Es un espacio dado… en el que compongo con páginas vacías, recortadas, escritas o pintadas… Busco los colores opuestos, el contraste, el rojo y el verde. El verde es vital y el rojo es alegre. Además está el negro como fondo y el blanco, toda pureza. Me encanta la superposición del color; es como la música, cada tono es atractivo *per se*, en bloque crean nuevas dimensiones, armonía, desarmonía, sinfonías, óperas, y libros para niños.

Teatre de Mitjanit

Este libro, de formato alargado verticalmente, ofrece sensaciones conocidas y habla del mundo del arte, de fusión de personajes, de lo agradable, lúdico, cálido, algo cercano al lector. Se puede asociar con las formas simples, planas de colores fuertes y contrastados sobre un fondo blanco y limpio, en el que se aprecia la ausencia de una presencia, un rostro metamorfoseado. Todo esto hace que interese su visionado y su lectura, su descubrimiento a través de las páginas del libro.

Después de este ambiente de inicio sorprende la contraportada por jugar con el contraste del color de fondo, un fondo de papel texturado en colores ocres y aspecto envejecido o usado en el que se inscriben unos objetos y personajes de colores y formas muy vivos. Funciona como una ventana abierta, en la que nos sitúa en el entorno en el que se mueve la narración; un carromato y personas del mundo del circo o del teatro dormidas y ahora el hueco de la portada se transforma en la luna despierta y clara de la noche

oscura. A medida que avanza el libro, el fondo se vuelve luz blanca, la luz de la luna.

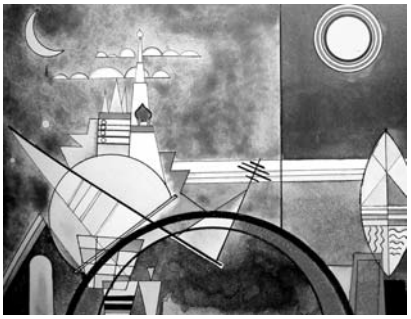
También usa un trozo de cuerda que tiene al final la presencia física de la ausencia anterior, la luna de color blanco y con dibujos hechos a lápiz que la caracterizan con pocos trazos. Inmediatamente hace pensar que se trata de un marcapáginas, pero de manera increíble te das cuenta de que la lectura del mismo se tiene que hacer con la participación e implicación del lector como un elemento más de la obra, el lector entra a formar parte del libro, es el que le confiere el dinamismo dramático. La luna se va moviendo por los diferentes sitios o páginas y es el lector quién la va situando y creando situaciones diferentes.

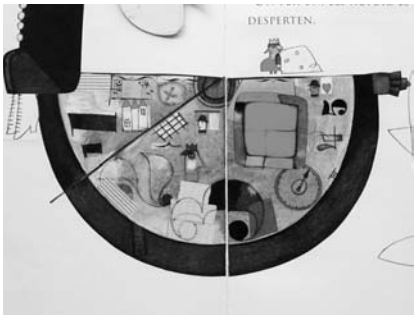
Se desarrolla toda la trama en un teatro, pero si te sitúas, por ejemplo, en la medianoche y con los personajes dormidos, solamente la luna puede despertar el espectáculo cuando cubre la escena con sus rayos. El astro despierta al payaso y este le invita a ver el teatro con la luz nocturna, aquella que cubre de magia y originalidad al mundo de los artistas. Los comediantes se desperezan, dejan sus sueños secretos para ofrecer una representación. Muñecas, payasos, tamborileros, cantantes, bailarinas, monos, reinas y reyes; ahora románticos, acrobáticos, estos saltimbanquis se atrevieron con todos los colores, todas las formas, todos los movimientos y todos los sonidos que el día no sabrá jamás descubrir. La luna quedó fascinada.

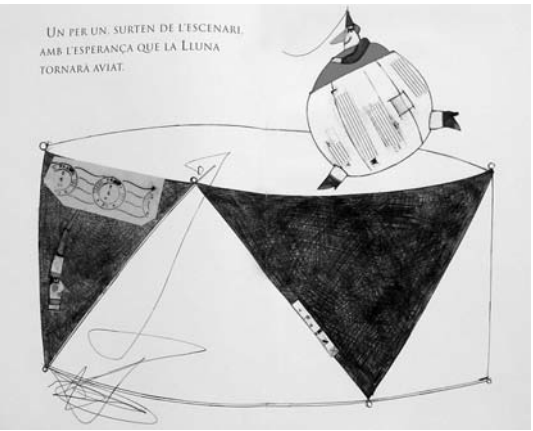
Pero no solamente la luna, también el espectador, porque de una manera muy directa ha formado parte de la escena, ha creado los diferentes personajes, ha paseado con la luna, se ha divertido con ella y con el fascinante espectáculo, representación solamente hecha para la luna y para él. Como el arte hoy, este libro no sólo hace que se esté en la representación, que se sea un mero espectador, sino que se interaccione con él y que se cree un juego de palabras y formas que a modo de tiras los incluye en sus páginas. Cada lector construye sus propios significados al moverse por los diferentes escenarios. Significados que variarán según el contexto físico y cultural en el que nos movamos.

Cambios de composición explican su visión en el que cuenta una historia que siempre tiene sorpresas. Escenifica un recorrido en el que a través de la imagen y su manipulación nos invita como espectadores a seguirla, apelando a nuestra imaginación.

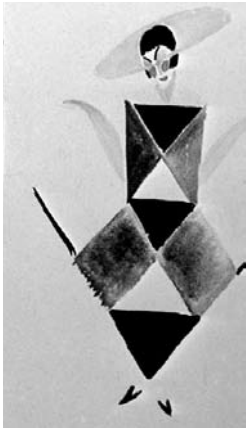
Como en todas las obras de K. Pacovska, el *Teatro de Medianoche* comunica fascinación por el arte. Y lo hace a través de ilustraciones figurativas, de carácter simbólico en las que se juega con un gran esquematismo. Nos sitúa en diferentes puntos de vista, frente, desde arriba… buscando un mayor dinamismo y expresividad en la representación. Juega con la textura sobre el plano, los colores y las formas inspiradas notablemente en Kandinsky, los cartelistas de la Europa Central, y en los diseños de la Bauhaus, por sus constantes juegos de líneas y planos, dando lugar a esquemas compositivos diferentes en los que se juega con la abstracción de formas.



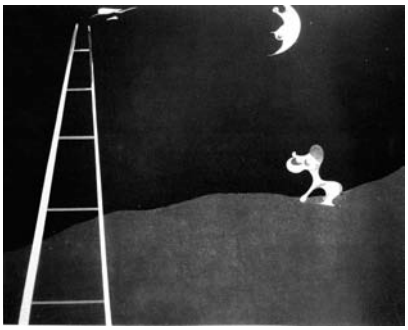




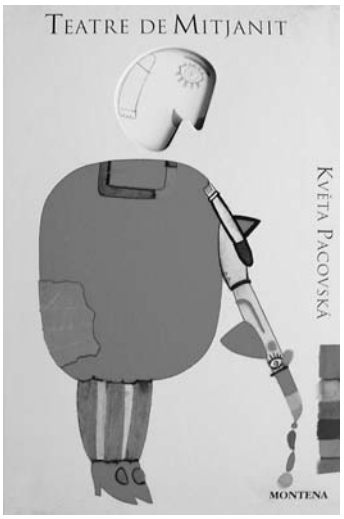
Con Sonia Delaunay, al inspirarse en las formas del cubismo y en los colores básicos y fuertes, desarrolló un estilo basado en la yuxtaposición o contraste simultáneo de colores puros rotos en prismas. Y en este libro diseña vestuarios para teatro que como Sonia Delaunay revolucionan el diseño textil.



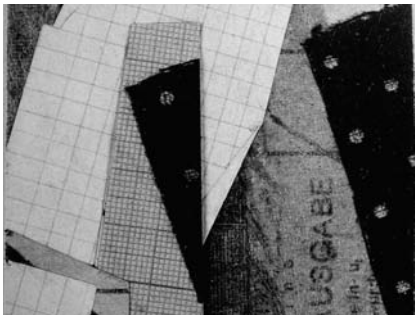
Con Miró por el tipo de composiciones que se organizan sobre neutros fondos planos y están pintadas con una gama limitada de colores brillantes, especialmente azul, rojo, amarillo, verde y negro. En ellas se disponen sobre el soporte, como de modo arbitrario, siluetas de amebas amorfas alternando con líneas bastante acentuadas, puntos, líneas y explosiones de colorido abstractos. Utiliza mucho del imaginario de Miró como escaleras, astros…

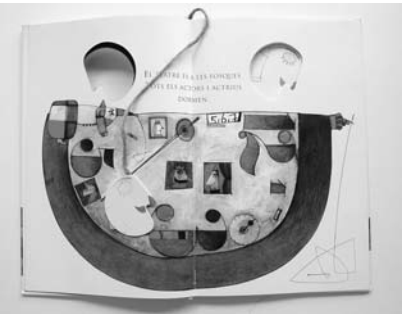


Con Picasso, por su juego en la deformación de las formas buscando una mayor expresividad e innovación en las formas, y en su constante evolución y cambio.



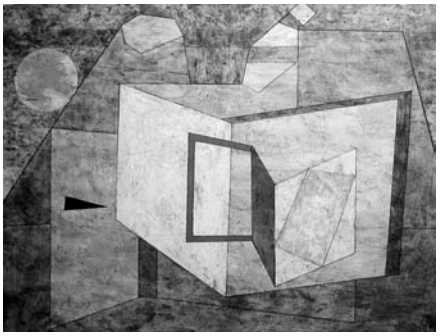
Con Schwitters, en el uso de collages dentro de su obra, incorporando a sus trabajos elementos efímeros como billetes de tren y autobús, así como recortes de periódicos, números, letras…

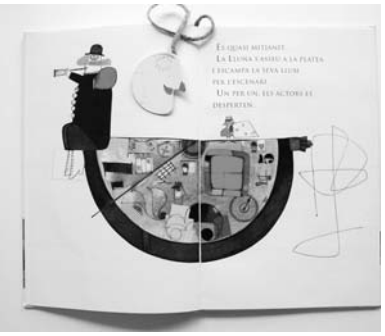




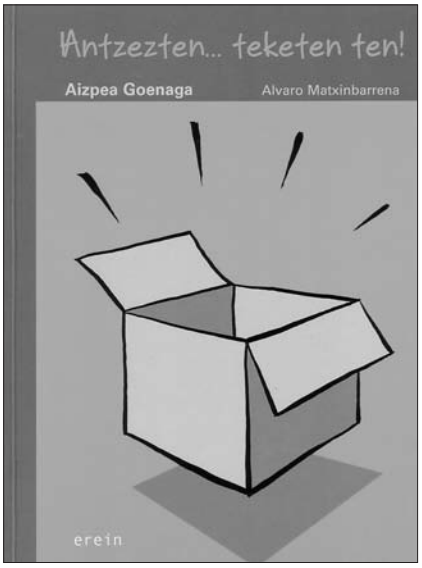
Con Paul Klee por descubrir definitivamente el color y el componente gráfico donde se aúnan en característicos pictogramas que guardan cierta similitud con los jeroglíficos. Por el dominio de

armonías cromáticas, que generalmente usa para crear composiciones sencillas y semiabstractas e incluso llega a lograr efectos que las asemejan a mosaicos, Como Klee es también una maestra del dibujo y en sus trabajos usa complicadas líneas con un contenido que deriva de una imaginería fantástica o ensoñada, Paul Klee describió la técnica de estos dibujos como *sacar a pasear una línea*.





Kvêta Pacovska se aparta de la idea de presentarnos un libro para determinado tramo de edad y de una presentación tradicional, e incluso juega con el carácter *efímero y de performance*. Es un libro vivo, poético, tierno, curioso, atractivo, mágico. Recobra el valor del juego y subraya la posibilidad de niños y artistas para abrir, cerrar, descubrir y entrar en otros mundos. Pero además estas metamorfosis pueden cargarse de contenidos reflexivos, evocaciones o anticipaciones líricas.



10.5. *Antzezten... teketen ten!*, edo antzerkiaren mundutik etorritako literatura dramatiko berria

Xabier Etxaniz Erle
Manu Lopez Gaseni
(Universidade do País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea)

Laburpena: Liburu honek lan antzerki-lantxo biltzen ditu, bat urtaro bakoitzeko; lanak autonomoak dira eta ez dute elkarrekin zerikusirik. Liburuko sarreran lanak antzezteko aholkuak eskaintzen dira eta, orobat, testuak bertsio bikoitza duela (bata laburragoa, haur txikientzat; bestea, osoa, hamabi urte inguruko haurrentzat). Gai askotarikoak izanik, lanek ez dute antzezteko aparteko zailtasunik eskaintzen, umeentzat egokiak dira, eta liburu gisa ere irakurketa atseginekoa da.

Summary: This book is composed of four independent plays, one for each season of the year. The introduction explains the process to

perform the different plays as well as the two existing versions of each, a shorter and a longer one. The book is interesting to read and the plays, which present a great thematic varitety, are suitable and easy to perform.

Hitz gakoak: Haurrentzako antzerkia, umorea, gai askotarikoak.

Key words: theatre for children, humour, thematic variety.

Antzezten… teketen ten! antzerki lana Erein argitaletxeak plazaratu zuen 1999an, 8 urtetik aurrerako irakurleei zuzendutako "Igelio Igela" bildumaren barruan. Zenbait urte geroago, 2006an, argitaletxe berak berrargitaratu zuen bilduma berri batean: haur eta gazteentzako antzerkiari emandako "Antzoki Txikia" izenekoan, oraingoan 10 eta 12 urte bitarteko umeei zuzendua.

Obraren egileak, Aizpea Goenaga (Donosita, 1959), antzerki ikasketak egin zituen Eusko Jaurlaritzako "Antzerti" antzerki Eskolan, eta geroago New Yorken zabaldu zuen bere prestakuntza. Ibilbide luzea egina du antzerki-aktore gisa, nahiz eta zineman eta telebistan ere lan egindakoa den. Orobat, hainbat antzerki lan, telebista saio eta luzemetraia baten zuzendaria izan da. 1995ean Donostia Hiria Saria jaso zuen "Zu(t) gabe" obragatik, eta 2005ean Euskaltzaindiko "Toribio Alzaga" saria "Santxa" izeneko obragatik.

Antzezten… teketen ten! liburua lau antzerki lan laburrez osatua dago, bakoitza urtaro bati dagokiola: "Udaberriko antzezlana", "Udako antzezlana", "Udazkeneko antzezlana" eta "Neguko antzezlana". Horietaz gain, sarrerako kapitulu bat du, haurrek antzezpenak nola egin ditzaketen azaltzera emana: lanak irakurtzea eta pertsonaiak banatzea, pertsonaia bakoitza prestatzea, makilatzea eta dekoratuak prestatzea (honetarako bolumen desberdinetako kartoizko kutxak erabiltzea proposatzen du). Azkenik, testuetan ume txikiagoek antzeztu ahal izateko bertsio laburtua dagoela azaltzen da (negritan lehen edizioan, letra gorritan bigarrenean). Amaitzeko,

antzerkia egiteko gonbidapen sutsua egiten da. Sarrera horretan, egileak ez dio hitz egiten antzezpenak antolatuko dituen balizko bitartekari bati, zuzenean umeei beraiei baizik. Liburuko irudiak Alvaro Matxinbarrenarenak dira, eta pertsonaiak karakterizatzeko ereduak eskaintzeko funtzioa dute, haietako bakoitzarentzat egileak emandako oharrekin batera; bigarren edizioan, marrazkiak koloretan agertzen dira.

Udaberriari dagokion obra liburua osatzen duten lauretan konplexuena da: bost ekitalditan banatua dago hamabi pertsonaia jartzen ditu jokoan; horietako bakoitzaren karakterizazioa obraren aurretik emana dago. Erdi aroko giroko pieza da: errege-erreginak, jaunak eta mirabeak dira pertsonaiak. Baditu, gainera, elementu fantastikoak, sorgin baten magia kasurako. Generoari dagokionez, nahaste-obra dela esan daiteke: aita batek jaun aberats batekin ezkondu nahi du alaba; alabak, berriz, itxuraz dirurik ez duen gazte bat maite du. Aitak sorgin baten laguntza eskatzen du, magiaren bitartez alaba jaunarekin maitemindu dadin, baina halabeharrez magiaren jomuga beste bat izango da. Gorabehera askoren ondoren, neska bere maitearekin ezkonduko zen, kondea baitzen; jaun aberatsa neskaren ahizparekin maiteminduko zen, alargundu berria baitzen; jaunaren ama nesken aitarekin elkartuko zen; eta zerbitzariak ere ezkonduko dira elkarrekin. Obraren amaiera zoriontsua laguntzeko, umeek aukeratutako musika batekin egindako dantzaldi bat eszenaratzen da.

"Udako antzezlana" bi ekitaldiko lantxoa da, pasadizo baten aitzakian euskal mitologiako pertsonaia batzuk aurkezten dizkiguna. Pertsonaietako bat bizkar-zorroa galdu duen Urdin izeneko mendizale gazte bat da. Beste lau pertsonaiak Mari jainkosa, Basajaun, Lamiak eta Urtzi dira.

Urdin mendizale taldetik aldendu eta basoan galdu da; gainera, motxila galdu du. Noraezean dabilela, Basajaun agertu da, gizakiarenganako jakin-minez. Hala, beste pertsonaia mitologikoei banaka deitu die, gizaki hura erakusteko eta hari laguntzeko. Guztien artean egindako zalapartak Urtzi haserrekorra esnatu du, antzezlan honetan

antagonista adeitsuaren papera baitu. Azkenean mutikoaren motxila aurkitu dute eta etxera itzultzeko bidea erakusten diote kanta bat irakastearen truke. Kanta horrekin amaitzen da antzezlana.

Bistan denez, ekintza oso txikia da, eta antzezlanaren helburua hari argumental ahul baten bidez pertsonaia mitologikoak eta beren ezaugarri nagusiak aurkeztea da: lamiak eta orraziak, Urtzi eta bere trumoiak, eta abar.

Udazkeneko antzezlana eskola giroko komedia errealista da, ekitaldi bakar batean garatua hiru pertsonaien bidea: maistra, zuzendaria eta ume-taldea (pertsonaia kolektiboa), bi azpitaldetan banatua, A-rekin hasten diren izenak dituztenak, eta E-rekin hasten diren izenen jabe direnak.

Ekitaldiaren lehen herenean, ikasleak ikasgelan sartu dira, eta maistrak bezperan agindutako udazkenari buruzko poema irakurtzea eskatu die. Gehienek era guztietako aitzakiak ipintzen dituzte, harik eta azkenean ikasle bateko so poema txarra irakurtzen duen arte; handik gutxira beste batek poema nabarmen hobea irakurtzen du. Une horretan, maistrak sorpresa bat iragarri du eta ikasgelatik atera da telefono dei bat egitera. Ikasleak bakarrik geratu direnean, txisteak kontatzen eta maistra parodiatzen hasi dira, zalapartatsu. Orduan agertu da zuzendaria, haserre, gauzak bere onera ekarri nahian eta maistrari gelan ez egoteagatik errieta eginez. Baina maistrak egin behar zuen deia Aquarium-a bisitatzera joateko ordua eskatzeko zen, eta ikasleak maistraren alde atera dira bertsozko kanta baten bidez. Azkenean, maistrak irteera burutzea lortu du zuzendariaren begirada harrituaren aurrean.

Azkenik, "Neguko antzezlana" delakoak beste gai tradizional bat darabil, oraingoan Olentzerorena. Lana bost ekitaldi laburretan banatuta dago; pertsonaiak, berriz, Olentzero bera, ume talde bat, eta antagonistaren rola betetzen duten bi gizon dira. Halako obra laburra bost ekitalditan banatzearen arrazoia eszenatoki desberdin asko egotea da.

Umeak Olentzero desagertu dela konturatu, eta basora joan dira haren etxolaren bila, baina hutsik aurkitu dute. Une horretan, itxu-

ra maltzurreko bi gizon datozela ohartu eta ezkutatu dira haien arteko elkarrizketa entzuteko. Opari-denda bateko jabeak dira, Gabonetan gehiago saldu ahal izateko Olentzero bahitu dutenak. Umeek esku hartzea erabaki dute: dendara doa zeta Olentzero askatu dute. Hark, eskerronez, opari asko agindu die, eta bahitzaileek ikatza jasoko dutela iragarri du.

Antzezlan sinboliko honetan, umeen idealismoa Olentzero bahitu duten gizonen materialismoaren aurrean jartzen da; Gabonetako gehiegizko kontsumismoaren kritika-osagaia ere badu.

Laburbilduz, lau testu dramatiko hauek gai eta egituraren eta umeen antzezteko gaitasunaren arteko egokitzapen handia erakusten dute. Gaiak umeen iruditeriatik hurbil daude, planteatzen diren gatazkak xaloak dira, elkarrizketak arinak eta gogoratzeko errazak, janzkera eta dekoratuen eskakizunak oso arrazoizkoak dira. Eskoletan edo aisialdiko jardueretan erraz antzeztu daitezkeen lanak dira, eta gure aldetik bakarrik gaineratu nahi genuke antzezpenak egiteko erronka onartuko duten gero eta bitartekari gehiago egoteko itxaropena.

Antzezten... Teketen Ten!, ou a nova literatura dramática escrita dende o mundo do teatro[132]

Resumo: Este libro está composto por catro obras teatrais, unha por cada estación do ano, independentes entre si. A introdución do libro explica o proceso que hai que seguir para poder representar as distintas obras, así como a dobre versión existente de cada unha delas (máis curta ou completa). As obras, cunha variada temática, son moi axeitadas e doadas de representar, ao tempo que o libro é entretido para ler.

Summary: This book is composed of four independent plays, one for each season of the year. The introduction explains the process to

132. Tradución realizada por Blanca-Ana Roig Rechou e Marta Neira a partir do orixinal castelán.

perform the different plays as well as the two existing versions of each, a shorter and a longer one. The book is interesting to read and the plays, which present a great thematic varitety, are suitable and easy to perform.

Palabras clave: Teatro infantil, humor e variedade temática.

Key words: theatre for children, humour, thematic variety.

A obra *Antzezten... teketen ten!* foi publicada pola editorial Erein en 1999, dentro da colección "Igelio Igela", dirixida a lectores de 8 anos en diante. Algúns anos máis tarde, en 2006, foi reeditada pola mesma editorial, nesta ocasión dentro dunha nova colección dedicada ao teatro infantil e xuvenil chamada "Antzoki Txikia", e esta vez clasificada para lectores entre 10 e 12 anos.

A súa autora, Aizpea Goenaga (San Sebastián, 1959), cursou estudos teatrais na Escola de Arte Dramática do Goberno Vasco, Antzerti, e ampliou os seus estudos en Nova York. Posúe unha longa traxectoria como actriz teatral, con algunhas incursións no cinema e a televisión. Tamén foi directora e guionista de diversas obras teatrais, programas de televisión e unha longametraxe (*Zeru horiek* baseado na coñecida novela de Bernardo Atxaga). En 1995 recibiu o premio Cidade de San Sebastián pola obra *Zu(t) gabe*, e en 2005 o premio "Toribio Alzaga" de Euskaltzaindia pola obra *Santxa*.

O libro *Antzezten... teketen ten!* está composto por catro obras teatrais breves, que non levan outro título que o que as identifica coas estacións do ano: "Udaberriko antzezlana" [Representación de primavera], "Udako antzezlana" [Representación de verán], "Udazkeneko antzezlana" [Representación de outono] e "Neguko antzezlana" [Representación de inverno]. Conta, ademais, cun capítulo introdutorio con diversas indicacións para a representación das obras por parte dun grupo de nenos, no que se fala da lectura das obras e a repartición dos personaxes, a preparación de cada perso-

naxe, a maquillaxe e a organización dos decorados, para os que propón a creación de distintos volumes por medio do uso de caixas de cartón de diversos tamaños. Finalmente explícase que os textos contan cunha versión abreviada (en grosa na primeira edición, en cor vermella na segunda) para poder ser representados por nenos máis pequenos; por último, lánzase un fogoso convite a facer teatro; feito que se cimenta na adecuación existente entre o texto que se propón e as facilidades expostas pola autora para que os lectores da obra pasen a ser actores. Nesta introdución, Aizpea Goenaga non se dirixe a un hipotético mediador adulto que poida organizar as representacións, senón directamente aos nenos, aos cales anima a participar nas obras: "Eta gogoan izan antzezle handi batek zioena: Ez dago pertsonaia txiki edo itsuririk, aktore handiak baizik" ["e recordade o que dicía un grande actor: Non hai personaxes pequenos ou feos, senón grandes actores"] (p. 6). As ilustracións do libro, obra de Álvaro Matxinbarrena, teñen a función de ofrecer modelos para a caracterización dos personaxes, acompañando as indicacións da autora para cada un deles, e na segunda edición aparecen en cor.

A obra correspondente á primavera é a máis complexa das catro que compoñen o libro, xa que está dividida en cinco actos e pon en xogo doce personaxes, a caracterización dos cales, ao igual que acontece nas outras tres obras, se detalla ao principio da peza tanto polas explicacións da autora como pola ilustración que acompaña e define cada personaxe. Trátase dunha obra de ambiente feudal, con reis, señores e serventes, que tamén conta con elementos fantásticos como a maxia dunha bruxa. En canto ao xénero, podería definirse como unha obra de enredo, na que un pai quere casar a súa filla cun podente señor; a filla, á súa vez, ama un novo que aparenta carecer de recursos. O pai fai chamar unha bruxa para que coa súa maxia logre que a rapaza se namore do señor, pero por azar a maxia non actúa sobre o obxectivo previsto. Tras diversas peripecias, a rapaza casa co seu amado, que resulta ser un conde; o señor namórase da irmá da rapaza, recén enviuvada; a nai do señor comprométese co pai das rapazas; e até os criados acaban empare-

llándose. O final feliz da obra culmina cun baile ao son da música que os nenos-actores elixiran.

A "Representación de verán" é unha obriña en dous actos, que se serve dun suceso anecdótico para presentar diversos personaxes da mitoloxía vasca. Un dos personaxes é un novo montañeiro que perdeu a súa mochila, chamado Urdin. Os outros catro son o xenio feminino Mari, señora do resto dos xenios, con capacidade de adoptar diferentes aspectos; o señor dos bosques, Basajaun; as Lamias ou seres mitolóxicos con corpo de muller e pés de ave (personaxe colectivo); e Urtzi, o señor dos ceos, equivalente masculino de Mari.

Urdin separouse do seu grupo no bosque, e atópase desorientado, ademais de perder a súa mochila. Alí atópao Basajaun, quen sente curiosidade por aquel humano, e vai convocando o resto dos xenios mitolóxicos, que comparten a súa curiosidade e se comprometen a axudalo. Co alboroto que xeran entre todos espertan a un enfadado Urtzi, que nesta peza ten un papel de amábel antagonista. Finalmente atopan a mochila do rapaz, e móstranlle o camiño de regreso, todo iso a cambio de que lles ensine unha canción, que serve de escusa para o colofón da peza.

Como pode comprobarse, a acción é escasa, e o obxectivo principal consiste en presentar aos personaxes mitolóxicos e mostrar as súas características principais (as lamias e os seus peites, Urtzi creador de tronos, etc.) mediante un pequeno fío argumental.

A obra dedicada ao outono é unha pequena comedia realista de ambiente escolar, desenvolvida nun só acto con tres personaxes: a mestra, o director e o grupo de alumnos, divididos en dous grupos, aqueles cuxos nomes empezan por A, e aqueles que teñen un nome que empeza por E.

No primeiro terzo do acto, os alumnos acaban de entrar na aula, e a mestra pídelles que lean o poema sobre o outono que lles mandara traer a véspera. A maioría pon todo tipo de escusas, até que finalmente un dos alumnos le un poema realmente malo e pouco despois outro alumno le outro poema notabelmente mellor. Neste momento a mestra anuncia unha sorpresa e sae da aula a facer unha

chamada telefónica. Cando os alumnos quedan sos, empezan a contar chistes, a parodiar a mestra e a facer bastante ruído. Entón fai a súa aparición o colérico director, quen intenta poñer orde e amoesta a mestra por abandonar o seu posto de traballo para facer unha chamada supostamente persoal, que en realidade era para reservar hora para visitar o acuario da cidade. Os alumnos saen en defensa da súa mestra mediante unha canción versificada e finalmente a mestra lévaos de excursión ante os atónitos ollos do director que, nunha situación bastante cómica, remata solicitando poder ir con eles ao acuario:

> Irakaslea: Eskerrik asko benetan! Hunkitu egin nauzue!
> Zuzendaria: A ze txatxukeria! Hobeto zenukete probetxuko beste zerbait egin!
> Irakaslea: Nik badakit, bai, zer dean probetxuzko kontua. Bai horixe! Goazen denok... Aquariumera!!!
> Denek: Uifi!!! (*Eta pozezko oihuak*).
> Zuzendaria: Baina... baina... mesedez!... zatozte hona... Ezin duzue Aquariumera zuen kontura joan... eskola orduan gaude... Andereño Maritxu!!!...
> *Eta ikasle guztiek irakaslearekin alde egingo dute, zuzendaria garrasika geratzen dean bitartean. Bakarrik geratuko dá, zer egin ez dakiela. Batera eta bestera begiratuko du, eta bakarrik dagoela ikustean, irakaslearen eta ikasleen atzetik hasiko dá.*
> Zuzendaria: Itxoin!! Ez nazazue utzi hemen bakarrik! Itxoin, nin ere zuekin noa-eta Aquariumera!!!
> *(Korrika alde egingo du)*
> OIHALA (pp. 99-100).

> [Profesora: Moitas grazas, de verdade! Estou emocionada!
> Director: Vaia parvada! Mellor sería que fixésedes algo de proveito!
> Profesora: Xa sei que podemos facer de proveito. Claro que si! Imos todos... ao Acuario!!!
> Todos: Bennn!!! (*Berros de alegría*)
> Director: Pero... pero... por favor! Volvede agora mesmo. Non podedes ir ao Acuario pola vosa conta... estamos en horario escolar... Señorita Maritxu!!!...
> *E todos os alumnos saen coa súa profesora, mentres o director segue berrando. Queda só, sen saber que facer; mira a un lado e a outro e, ao ver que quedou só, corre tras a profesora e os alumnos.*
> Director: Esperade!!! Non me deixedes aquí só! Esperade, eu tamén vou convosco ao Acuario!!!
> *(Sae correndo)*
> PANO]

Por último, a "Representación de inverno" volve tratar un tema tradicional, neste caso o popular personaxe de Nadal Olentzero, un carboeiro portador de regalos para os nenos que é o equivalente a Santa Claus no País Vasco. A peza está dividida en cinco breves actos nos que toman parte Olentzero, un grupo de nenos, e dous homes no rol de antagonistas. O feito de que unha obra tan curta se desenvolva en tres ou catro escenarios diferentes xustifica a distribución da acción en cinco actos.

Os nenos decátanse de que Olentzero desapareceu, e van ao bosque en busca da súa cabana, que encontran baleira. Nese momento oen chegar a dous homes de aspecto sinistro e ocúltanse para escoitar a súa conversa. Trátase, efectivamente, dos donos dunha tenda de regalos, que raptaron a Olentzero para así poder vender moito máis no Nadal. Os nenos deciden actuar, van á tenda, e conseguen liberar a Olentzero. Este promételles moitos regalos, e anuncia que os raptores non recibirán outra cousa que carbón.

Trátase dunha obra simbólica, que enfronta o idealismo dos nenos co materialismo dos homes que secuestraron a Olentzero; posúe, ademais, un compoñente de crítica do consumismo do Nadal.

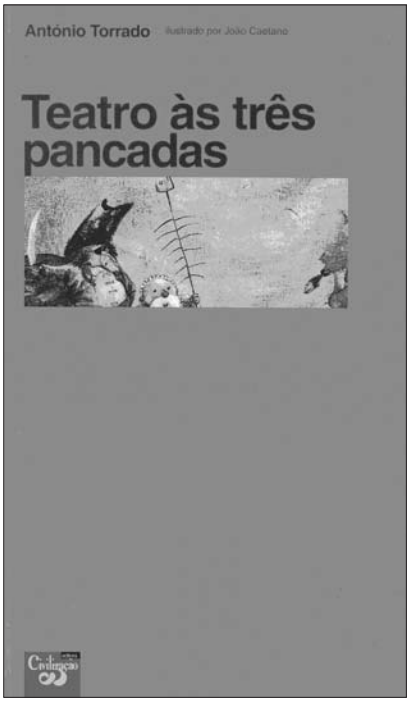
As catro obras que compoñen o libro, son independentes entre si e o único vínculo existente entre elas é a relación que ten (ou pode ter) cada unha cunha estación do ano, pero todas mostran unha grande adecuación entre a temática e a estrutura dos textos dramáticos e a capacidade de dramatización por parte dos nenos e o público ao que van dirixidas.

Aizpea Goenaga combina historias de marcado cariz popular, como é o caso da primeira obra coas súas connotacións dos contos populares, xunto a outras que teñen as súas raíces na mitoloxía (cuestión bastante normal en moitas obras deste estilo) ou historias actuais, reais e fantásticas. Neste sentido, podemos dicir que existe unha gran variedade temática nas catro obras que compoñen o libro.

Os temas, como vimos, son próximos ao imaxinario infantil e os conflitos que se formulan son igualmente inxenuos. O final feliz de

todas as obras e a supremacía do ben sobre o mal fainos partícipes dunha literatura tradicional, popular... aínda que teña, como é neste caso, a súa achega moderna.

En canto á estrutura das obras, esta é bastante sinxela, cuns diálogos áxiles e doados de memorizar, que xunto coas esixencias de vestiario e decorados perfectamente asumíbeis, propician a representación das devanditas obras. Polo tanto, as catro obras que compoñen o libro, son pezas susceptíbeis de ser representadas con relativa facilidade en ámbitos escolares ou de tempo libre. Talvez, este sexa un dos maiores valores deste libro, a súa adecuación e facilidade para poder ser representado, ao tempo que se trata dun libro entretido para ler. Polo tanto, atopámonos ante unha publicación que ten como destinatarios aos nenos para que o lean e para que procedan a representar as catro obras propostas, ao tempo que tamén é un libro que anima os mediadores a afrontar o reto da súa posta en escena. Todo un reto, que grazas ao bo facer da autora non é moi difícil de levar a cabo e, a bo seguro, fará as delicias tanto dos que representan as obras como dos espectadores.



10.6. Humor, imaginário e real no texto dramático para a infância: o caso de *Teatro às Três Pancadas*, de António Torrado[133]

José António Gomes
(ESE-Instituto Politécnico do Porto)
Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)
Sara Reis da Silva (Universidade do Minho)

Resumo: Nesta abordagem da colectânea *Teatro às Três Pancadas*, de António Torrado, procura-se salientar alguns dos traços que singularizam a escrita dramática para a infância deste autor, uma das mais representativas vozes literárias portuguesas, não descurando também aspectos genéricos que reflectem algumas vertentes actuais do texto dramático. Esta análise incide, com particular ênfase, na relevância das pormenorizadas didascálias, em linhas ideotemáticas como a crítica social, em processos humorísticos ou outros recursos técnico-expressivos, como a vivacidade dos diálogos, o tom coloquial ou as marcas de narratividade.

133. António Torrado, *Teatro às Três Pancadas*, il. João Caetano, Porto: Livraria Civilização, col. Obras de António Torrado, nº 5, 1995, 93 pp. (ISBN: 972-26-1153-4).

Summary: This approach to *Teatro ás Três Pancadas*, written by António Torrado -one of the most representative Portuguese literary voices- aims to foreground some of the features that singularise the dramatic writing for children of the author. It does not overlook those generic aspects that reflect some of the current versions the dramatic text. The analysis impinges with particular emphasis upon the relevance of detailed "didascalias", upon ideothematic lines such as social criticism, and upon humour processes or other technical-expressive resources such as the vividness of dialogues, the colloquial tone or the signs of narrativity.

Palabras-Chave: António Torrado, humor, real/imaginário.

Key words: Antonio Torrado, humour, real/imaginary.

Publicada, pela primeira vez, em 1995 e reeditada em 2003, *Teatro às três pancadas*, de António Torrado, é uma obra que reúne um conjunto de sete textos dramáticos do autor de *O Veado Florido* (1972) e que Glória Bastos, na sua obra *O Teatro para Crianças em Portugal* (2006), define como uma das vozes mais marcantes nesta área de produção literária:

> o universo de António Torrado preenche-se de personagens fabulosas, instrumentos portadores de capacidades extraordinárias, peripécias que nos transportam para cenários plenos de invenção, em suma, um mundo imaginário, mas que simultaneamente não esquece o real e uma subtil reflexão centrada em problemas fulcrais da dimensão social (Bastos 2006: 290).

O título da edição funciona como um indicador de género e assume-se como polissémico, na medida em que articula duas interpretações distintas, possivelmente complementares. A referência às pancadas permite a associação à representação teatral e às três pancadas de Molière com que abrem os espectáculos, mas não exclui a proximidade com a expressão idiomática de uso corrente –"às três panca-

das"– com sentido depreciativo em português, aplicada a qualquer coisa feita de forma pouco elaborada e/ou apressadamente. Esta última acepção articula-se com o tópico da humildade que está presente logo no paratexto de abertura, quando o autor caracteriza as suas propostas, assumindo uma postura de simplicidade e pouca ambição. Os paratextos que integram a obra, funcionando como abertura e fecho, retomam, no título, especificidades da linguagem teatral e dos espaços e rituais com ela relacionados. Na abertura –"Aviso, à boca de cena"– é observável o estabelecimento de um diálogo com os leitores aos quais o dramaturgo responde, sob a forma de livro, publicando um conjunto de sete breves peças "acessíveis e [que] cabem em qualquer palco improvisado" (Torrado 2003: 3). A simplicidade dos textos e as poucas exigências em termos de cenografia e montagem pretendem resultar na acessibilidade ao universo teatral e não excluem "o prazer irresistível de inventar o Teatro, de criá-lo, em alegre comunhão de actores e público, convocados para a festa ao bater solene das três pancadas de Molière" (idem). De alguma forma, parece subjacente ao título e a este paratexto inicial a ideia da divulgação do teatro como forma de arte acessível a todos, apresentando-se a publicação como forma de o promover e partilhar. Percorre este paratexto, evidenciando-se na forma coloquial que o caracteriza, a ideia da defesa da liberdade interpretativa do leitor de modo a que possa utilizar os textos da forma que considere mais eficaz. No paratexto final, que também retoma elementos da gíria teatral[134], é feita a revelação das fontes das peças incluídas na publicação, explicitando-se as adaptações ocorridas de textos de diferentes géneros, como é o caso da fábula e do conto. Assim, é indicada a origem da inspiração da criação das figuras de Serafim e Malacueco nas leituras da revista *O Mosquito*. "Vem aí o Zé das Moscas" recupera um conto do autor com o mesmo nome, publicado na colecção "Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo" e inspirado nas *Tradições e Lendas de Portugal* de Leite de Vasconcelos. As peças

134. Confrontar com "Esclarecimento ao fechar do pano".

"Olha o Passarinho" e "Os quatro pés do trono" são adaptações de textos do autor, a primeira com o mesmo título, publicada em *O Tambor-Mor e Outras Histórias* (1980) e a segunda corresponde a uma versão do conto *O Trono do Rei Escamiro* (1981). A origem de "As três abóboras" é atribuída à leitura de um conto chinês de Ho Yi, "As Melancias de Pai Ho". Tal estratégia pode motivar o leitor para a tarefa de adaptação de outros textos para além dos aqui incluídos que passariam a funcionar como exemplo do trabalho de reescrita que a recriação realizada nestes moldes exige.

As indicações cénicas e didascálias são muito completas e revelam-se particularmente úteis do ponto de vista da encenação, facilitando a representação da peça e a interpretação da mesma. Fornecem indicações relativas ao movimento das personagens, ao seu tom de voz e expressividade facial, corporal ou vocal, sem esquecer o cenário, os objectos cénicos e o vestuário. Revelam, da parte do dramaturgo, além de um humor, que, com originalidade e eficácia, consegue "pintar" as figuras actuantes nas acções, uma capacidade considerável de aproximação ao universo da representação (que parece estar sempre presente), antecipando as reacções dos espectadores e as suas expectativas. Destaque-se a presença de um conjunto de indicações que, fiéis ao espírito anunciado no paratexto inicial, pretendem facilitar a representação e colaborar na simplificação e adaptação de recursos cénicos.

As ilustrações de João Caetano antecipam os elementos centrais do texto que acompanham, cristalizando, às vezes de forma quase caricatural, as personagens e/ou os ambientes (cenários). Cada texto é, pois, acompanhado, desde o título e as informações cénicas iniciais, por uma imagem que se repete, com ligeiras variações ao nível do seu tratamento gráfico, em duas páginas sucessivas, de modo a possibilitar a adição/sobreposição de texto. São, com este objectivo, trabalhadas as grandes superfícies cujo impacto cromático é suavizado, permitindo destacar as personagens que surgem em contraste e repetidas.

Muitas imagens recuperam as sugestões dos textos, sublinhando elementos expressivos das personagens, quase sempre de efeito humorís-

tico, às vezes com aproximações ao *nonsense*. Os vários tipos de cómico –de situação, de linguagem e de carácter– são habilmente doseados ao longo das várias peças que não caem no exagero da acumulação de efeitos com vista à obtenção de um riso fácil e contínuo.

Em "Serafim e Malacueco na corte do Rei Escama", assistimos à carnavalização de um conjunto de atitudes (e figuras) despóticas, por parte quer do pirata quer do rei, sobre duas figuras que encarnam não só a marginalidade, mas também a ingenuidade e a inocência. Devedores de uma certa influência vicentina, no que diz respeito à alegorização da simplicidade e na esteira dos parvos e pastores ingénuos que percorrem a galeria de figuras daquele dramaturgo português, Serafim e Malacueco troçam dos seus tiranos e são favorecidos pela sorte e pelo acaso. Caracterizados não apenas pela preguiça e pela indolência, como também por uma credulidade extrema, os dois elementos que constituem este par dramático funcionam como motor de uma intriga de tipo circular em que o final, até do ponto de vista cénico, recupera a situação inicial. Estas duas personagens funcionam, no que ao desenvolvimento da intriga diz respeito, como uma só, na medida em que o seu comportamento é semelhante e até completam o discurso uma da outra. Trata-se da recuperação da figura do *compère*, tal a cumplicidade existente entre ambas.

Em "A Raposa e o Corvo", dada a brevidade do texto original, o dramaturgo parece optar por tirar partido das pausas que ritmam o texto e dos efeitos sonoros (fornecidos pela pandeireta manuseada pelo narrador) que acompanham e marcam a cadência e os tempos da representação. A introdução de um narrador[135] permite o comentário das cenas, assim como a sua contextualização. A presença da rima e a forma versificada acentuam os efeitos sonoros de um texto cuja moralidade é apenas sugerida e para a qual é fundamental a atitude "irreverente" e inesperada do corvo.

135. Importado do universo do texto narrativo que, apesar da sua relativa heterodoxia genológica, parece contaminar com assiduidade a produção de textos dramáticos.

"História de um papagaio" recria, sob a forma dramática, uma narrativa tradicional que tematiza o universo dos enganos e das mentiras, valorizando a esperteza. O texto, muito breve, configura-se como a dramatização de um episódio anedótico. Os efeitos cómico-lúdicos são, por isso, particularmente relevantes e acentuados pela presença de um coro que executa o papel do narrador, dando conta dos acontecimentos que contribuem para o desenrolar da acção. Assiste-se à introdução de uma figura –o apresentador– cuja função consiste na substituição, através do desenho, dos elementos cénicos que contextualizam espacialmente a cena.

Em "Vem aí o Zé das Moscas", é revisitado o universo popular português e assiste-se à recriação, do ponto de vista textual e icónico, da figura criada por Rafael Bordalo Pinheiro –o Zé Povinho, aqui identificado por Zé das Moscas– caracterizada pela simplicidade, ingenuidade e, até, ignorância. Desvalorizado, ignorado e ridicularizado pelas várias classes socioprofissionais com quem se cruza, acabará por, mantendo-se fiel à lei, subverter as hierarquias e destruir os convencionalismos de forma inusitada e com recurso ao cómico. Esta peça caracteriza-se pela dimensão social implicitamente presente nas lutas entre fracos e poderosos e nas vitórias dos primeiros.

A particularidade desta peça reside ainda no facto de serem trazidos para a cena e partilhados com o público espectador os momentos de troca de adereços, manifestando o carácter ficcional e artificioso da representação e revelando os próprios bastidores do teatro. O coro integrar as várias personagens que interagem com Zé das Moscas e as suas intervenções funcionam como refrão, sublinhando as onomatopeias que imitam o ruído das moscas que perseguem a personagem. A importância dos efeitos sonoros é igualmente destacada pelas sugestões de acompanhamento musical presentes nas didascálias.

O cómico de situação constitui o cerne da intriga da peça "Olha o passarinho". Estruturada a partir da acumulação de duas cenas sucessivas muito idênticas, onde são repetidas falas, é na terceira das situações que ocorre o elemento catalisador da hilari-

dade do espectador que faz eco da descoberta do riso e da sua explosão contagiante pela personagem D. Teresa Baronesa. O clímax é preparado nos quadros anteriores, com a referência insistente à cadeira[136] proibida, activando as expectativas do leitor quanto ao mistério que encerra e à função que desempenhará. A presença de múltiplos efeitos sonoros, dos quais se destacam a rima (que também é visível nos nomes das personagens) e outras sugestões rítmicas[137], para além do formalismo do discurso do fotógrafo, acentuarão a mudança verificada no final quando as personagens abandonam ou se vêem privadas da "pose" que as caracterizava. Aqui, como no texto seguinte, o humor parece resultar da subversão de clichés e estereótipos socioculturais enraizados.

Assim, em "Os quatro pés do trono" é clara, desde a explicitação dos adereços cénicos, à semelhança do que se verificara com a peça anterior, a importância dos objectos cénicos para a criação do enredo, concretizada desde o título. Aliás, este paratexto explicativo inicial é também exemplo da auto-ironia do dramaturgo, capaz de rir dos conselhos e instruções que fornece. Após a explicação da necessidade de inutilizar várias cadeiras para a realização da representação, o autor afirma: "Se por artes de marcenaria acharem uma solução igualmente rápida, que não inutilize cadeiras, tanto melhor. O teatro merece todos os sacrifícios, mas há que poupar na mobília..." (Torrado 2003: 65), numa reiteração da importância do espectáculo que não ignora questões práticas de exequibilidade, igualmente decisivas.

Do ponto de vista ideológico, e à semelhança de textos anteriores, a peça questiona as hierarquias sociais e os convencionalismos e for-

136. O simbolismo da queda da cadeira poderá não ser totalmente inocente, funcionando como alusão à queda do regime ditatorial português numa vitória do riso e da alegria sobre a opressão e as restrições politicamente impostas. A este propósito convém relembrar que o ditador Salazar cai de uma cadeira em 1968, ficando mentalmente diminuído, sucedendo-lhe no poder Marcello Caetano que prolongará a ditadura até ao 25 de Abril de 1974.

137. Ver, por exemplo, refrão associado à negação do riso: "não rio que fico mal".

malidades de relacionamento, pondo em causa o trono e o seu significado político, social e cultural, ridicularizando-o e transformando-o num objecto simultaneamente risível e útil, servindo de baloiço a crianças. Os únicos que lamentam o desaparecimento definitivo do trono são os dois cortesãos encarregados da sua limpeza e que são, desta forma, expostos ao ridículo. Mais uma vez, merecem destaque os efeitos rítmicos e melódicos do texto.

A última das peças, "As três abóboras" é, possivelmente, a mais complexa[138] e a que exigirá, por parte do leitor (e eventual encenador) uma leitura mais atenta, também pelos temas explorados. Assistimos ao castigo da ambição e da cobiça e à valorização da partilha e do trabalho, este último apresentado como fonte de riqueza e de prosperidade. Integrando elementos do maravilhoso como o mago disfarçado de mendigo e as abóboras mágicas, o texto assenta num conjunto significativo de implícitos e de elementos não ditos que requerem a cooperação activa do leitor/encenador/espectador. O diálogo sobre as abóboras, as suas sementes e o seu sumo revela-se particularmente metafórico e exige uma leitura nas suas entrelinhas de modo a que se estabeleçam relações de sentido com as cenas anteriores. A revelação da verdadeira identidade do mendigo, que põe à prova o camponês e a sua bondade, configura uma estratégia tipificada das narrativas tradicionais que é aqui recuperada.

Os textos dramáticos de António Torrado, apesar da simplicidade que os caracteriza, não descuram um apurado cuidado linguístico, visível nos múltiplos efeitos sonoros (de que a representação poderá tirar partido relevante), como é o caso das rimas, dos jogos de palavras, das repetições e paralelismos. A vivacidade do diálogo, marcada pelas falas breves e alternadas, e a expressividade do registo, pontuado por exclamações, interrogações e suspensões várias, agilizam um discurso que assenta no efeito resultante do jogo pergunta-res-

138. Fazendo justiça à afirmação preambular do autor quando prometia um crescimento do grau de elaboração dos seus textos ao longo da colectânea.

posta. Sobre esta questão, importa reler Glória Bastos que caracteriza a linguagem do autor como sendo "ágil e plena de significado, que conduz o leitor pelo caminho sempre problemático do ser e do parecer" (Bastos 2006: 290).

A brevidade dos textos acentua a condensação dos elementos referidos e o efeito perlocutório das peças, sublinhando o clímax, quase sempre conotado com a vertente humorística.

Marcados por uma acentuada narratividade[139], pelas influências assumidas da tradição oral e popular e pela recriação de episódios conotados com o cómico, frequentemente suscitado pelos jogos de opostos (por exemplo, gordo/magro), pelos equívocos, pela hipérbole/caricatura, ou, ainda, pelas situações de pancadaria ou de correria em cena, os textos de *Teatro às três pancadas*[140], de António Torrado, ilustram a vertente dramatúrgica do autor e a sua veia de encenador, apontando ou conduzindo para a representação enquanto momento concretizador das várias potencialidades que o texto encerra, sem esquecer o ludismo que a caracteriza. Contribuem para esta ideia a multiplicidade de informações fornecidas em didascálias e a pormenorização das indicações cénicas activadas por um autor que não consegue despir a pele de *metteur en scène*. Herdeiro de uma tradição teatral particularmente produtiva, António Torrado tem-se assumido, nas últimas décadas, como um dos autores de texto dramático mais representativos na produção contemporânea portuguesa dedicada à infância e juventude. A sua colaboração activa com companhias teatrais profissionais é exemplo de uma atracção pelo Teatro que sem tem mantido viva e produtiva e que se alarga também ao domínio da produção dramática para o público adulto.

139. Não esqueçamos que estes textos correspondem a versões em texto dramático de textos narrativos.
140. É de referir que esta obra foi traduzida para língua galega, por Anxo Angueira, com o título *Teatro ás tres pancadas* (il. Xosé Cobas, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, 1999 ISBN: 84-8302-452-7).

Referências bibliográficas

Bastos, Glória (2006), *O Teatro para Crianças em Portugal*, Lisboa: Caminho.

Torrado, António (2003), *Teatro às três pancadas* (1ª ed., 1995), il. João Caetano, Porto: Civilização Editora, 2ª ed.

11. EQUIPO REDACTOR E COORDINADOR

O equipo redactor, que está formado polos asinantes de cada un dos traballos, a saber: María Jesús Agra Pardiñas, Jesús Díaz Armas, Teresa Duran Armengol, Xabier Etxaniz Erle, José António Gomes, Manu López Gaseni, María López Suárez, Marta Luna i Sanjuan, Aurora Marco López, Ana Margarida Ramos, Sara Reis da Silva, Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Tejerina Lobo; e os coordinadores do volume Blanca-Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López, esperan ter cumprido cos obxectivos da Rede e ter complacido o alumnado participante no IV Curso de formación continua que contaron con estes traballos na modalidade virtual que se celebrou na plataforma dixital da Universidade de Santiago de Compostela no mes de xullo de 2007 baixo a responsabilidade de Adriana Gewerc, e o público interesado nos contidos deste volume.

Dado a intención de continuidade destas monografías os coordinadores agradecerían calquera suxestión que o futuro lector/a queira achegarnos.

ÍNDICE

Páx.

1. Introdución 7

2. Literatura dramática infantil y juvenil: Texto y representación. María Victoria Sotomayor Sáez (Universidad Autónoma de Madrid) 11

3. ¿A qué llamamos representación? Teresa Duran Armengol (Universidad de Barcelona) 37

4. Panorama histórico del teatro infantil español en castellano. Isabel Tejerina Lobo (Universidad de Cantabria) 57

5. Panorama històric del teatre infantil en català. Marta Luna i Sanjuan (Revista *Faristol*) 87

6. Panorama histórico do teatro infantil en galego. Blanca-Ana Roig Rechou e María López Suárez (Universidade de Santiago de Compostela) 99

7. Panorama histórico do teatro para crianças em português (s. XX). José António Gomes (ESE-Instituto Politécnico do Porto), Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro), Sara Reis da Silva (Universidade do Minho) 123

8. Euskal haur antzerkigintzaren panorama historikoa / Panorama histórico do teatro infantil en vasco. Xabier Etxaniz e Manu López (Universidad del País Vasco) 173

9. Unha selección para o mediador 207

10. Educación literaria e Literatura dramática infantil e xuvenil 217

10.1. A construción dramática de *O maquinista Antón*, de An Alfaya. Aurora Marco López 219

10.2. *Besos para la bella durmiente*, de José Luis Alonso de Santos: parodia y rebajamiento burlesco. Jesús Díaz Armas 233

10.3. Teatro do absurdo, humor e realismo crítico en *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*, de Carlos Casares. Blanca-Ana Roig Rechou 241

10.4. Els Comediants y *Sol solet*. Teatro y arte a través de *Teatre de Mitjanit*, de Kvêta Pacovska. María Jesús Agra e Teresa Duran 251

10.5. *Antzezten... teketen ten!*, edo antzerkiaren mundutik etorritako literatura dramatiko berria / *Antzezten... teketen ten!*, ou a nova literatura dramática escrita dende o mundo do teatro. Xabier Etxaniz e Manu López 269

10.6. *Teatro às Três Pancadas*, de António Torrado. José António Gomez, Ana Margarida Ramos, Sara Reis Dasilva 281

11. Equipo redactor e coordinador 291