

# *Didáctica de la Literatura Infantil y Juvenil*

**Manual de la asignatura**

Universidad de Granada

Grado en Educación Primaria / curso 2016-2017

**Juan García Única**

**Tema 9:  
El teatro y el niño**



## ÍNDICE

III. GÉNEROS Y EDUCACIÓN LITERARIA.....	3
9. EL TEATRO Y EL NIÑO.....	165
Componentes que intervienen en el discurso teatral..	166
El teatro infantil: rasgos peculiares .....	167
El teatro de los niños y el teatro para los niños.....	169
El teatro y la escuela .....	170
III. CUESTIONES PROPUESTAS .....	173
BIBLIOGRAFÍA.....	1
COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO.....	1
COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO.....	1



*III. GÉNEROS Y EDUCACIÓN LITERARIA*



## 9. EL TEATRO Y EL NIÑO

**F**ederico García Lorca, que a más de ochenta años de su asesinato sigue siendo nuestro dramaturgo más internacional, contaba en cierta ocasión, durante una entrevista, que en su infancia le gustaba jugar a decir misa y a hacer altaricos, porque era un niño «tonto puro». Años más tarde, en una conferencia titulada «Canciones de cuna españolas», escribía esto:

El año de 1917 tuve la suerte de ver a un hada en la habitación de un niño pequeño, primo mío. Fue una centésima de segundo, pero la vi. Es decir, la vi... como se ven las cosas puras, situadas al margen de la circulación de la sangre, con el rabillo del ojo, como el gran poeta Juan Ramón Jiménez vio a las sirenas, a su vuelta de América: las vio que se acababan de hundir. Esta hada estaba encaramada en la cortina, relumbrante como si estuviera vestida con un traje de ojo de perdiz, pero me es imposible recordar su tamaño ni su gesto. Nada más fácil para mí que inventármela, pero sería un engaño poético de primer orden, nunca una creación poética, y yo no quiero engañar a nadie. No hablo con humor ni con ironía; hablo con la fe arraigada que solamente tienen el poeta, el niño y el tonto puro. Al hablar incidentalmente de las hadas cumplí con mi deber de propagandista del sentido poético, hoy casi perdido por culpa de los literatos y los intelectuales, que han esgrimido contra él las armas humanas y poderosas de la ironía y el análisis.<sup>1</sup>

En cierto modo enlaza ahí una asociación que nos interesa: esa tendencia a la fantasía y al juego propia de la infancia que,

---

<sup>1</sup> Véase Federico García Lorca, «Canciones de cuna españolas», en *Obras* (Miguel García Posada, ed.), Vol. VI, Madrid, Akal, 1994, págs. 297-298.

cuando se materializa y cobra vida, se llama teatro. Quizá, junto con la poesía, el género que mejor casa con los niños.

#### COMPONENTES QUE INTERVIENEN EN EL DISCURSO TEATRAL

El teatro no es exactamente un género como los demás. De hecho, el teatro entendido como género literario tiene una consideración de lo más problemática, pues si por literatura entendemos lo que se reduce a la palabra escrita y fijada en un libro para siempre, podremos considerar que el teatro puede necesitar de la literatura, pero sin agotarse en ella. No es del todo una exageración decir que la literatura puede ser un componente más del teatro, e incluso uno que no es menor, aunque por sí sola no es el teatro.

En un libro que ya citamos en el tema anterior, escribe lo siguiente Raquel Gutiérrez Sebastián, de quien volvemos a hacernos eco:

El teatro considerado en su dimensión antropológica es una manifestación ritual que recoge los valores e ideales de una comunidad y permite que el ser humano se contemple a la vez que refleja a otro. Por tanto, la tradición teatral es tan antigua como el hombre y tiene un origen mágico-religioso y un sentido ritual, aunque se diferencia del rito en que en este se produce una comunicación no fingida, mientras que en la dramaturgia hay una figuración de la realidad.<sup>2</sup>

Por decirlo en otras palabras: si participamos, pongamos por caso, en una profesión de Semana Santa, entonces estaremos de alguna manera tomando parte activa de una liturgia en la que no acaba de existir una línea imaginaria entre lo representado y el público, en tanto todo el mundo participa a su manera de un mismo acto, que en este caso tendría que ver con la piedad religiosa; en cambio, si acudimos a ver *Cyrano*

<sup>2</sup> Véase Raquel Gutiérrez Sebastián, *Manual de literatura infantil y educación literaria*, Santander, Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2016, pág. 222.



*de Bergerac* a una sala de teatro (o incluso si lo interpretamos como actores), damos por hecho que tal frontera sí existe, que hay un público que mira y acepta desde la butaca que lo que ocurre en el escenario es ficción, lo cual requiere del establecimiento de un pacto tácito. En el primer caso podríamos hablar de rito; en el segundo, de teatro.

Pero por muy mágico-religiosos que sean sus orígenes, lo cierto es que el teatro tal y como lo entendemos hoy sólo surge a partir de las varias capas de cultura que lo conforman y lo hacen posible en tanto espectáculo, y que requieren para su realización de la concurrencia de una serie de saberes acumulados a lo largo del tiempo. Entre esos saberes, con mucha frecuencia se cuentan los literarios, pues donde hay teatro suele haber también un texto teatral susceptible de ser estudiado por sí solo como un texto literario más y de ser objeto de crítica en ese sentido. A los saberes literarios se le añaden otros, normalmente de carácter técnico, que contribuyen a poner dicho espectáculo en pie. Así, por ejemplo, dentro de este orden queda el conocimiento de la expresión corporal que han de tener los actores y otros componentes materiales tales como las luces, la escenografía, el equipo técnico, el mobiliario, la utilería, el vestuario o el maquillaje. Todo ello sin olvidarnos del público, elemento imprescindible sin el cual la relación existente entre texto literario y lector no podría pasar nunca a convertirse en aquélla otra que se establece entre el teatro y el público.

#### EL TEATRO INFANTIL: RASGOS PECULIARES

Nos preguntamos ahora qué es el teatro infantil y qué rasgos lo distinguen del teatro para adultos. Como criterio, vamos a seguir las indicaciones que da Isabel Tejerina en su monogra-

fia *Dramatización y teatro infantil*.<sup>3</sup> Para Tejerina, el primer rasgo que distingue al teatro puramente infantil es el *maniquésimo moral e intelectual*. En la relación entre el teatro y los niños suelen imponerse las oposiciones binarias (buenos/malos; tontos/listos, etc.), las cuales constituyen una fuente de equilibrio para los pequeños, como de alguna manera sucede también con los cuentos tradicionales. Para los niños el aislamiento y la separación por parejas de contrarios son comprensibles, pues en la proyección identificativa que hacen con los distintos tipos de personajes, muy marcados moralmente, encuentran pautas que les ayudan a poner algo de orden en su caos interno.

Como segundo rasgo peculiar del teatro infantil destaca Tejerina su carácter de *género ávido de acción y dinamismo*. El teatro se vive con una gran identificación, y por lo tanto necesita de la participación de un público que, en el caso del específicamente infantil, tiende a demandar soluciones tajantes y felices. De hecho, para Tejerina el teatro infantil está cerca de lo que se llama «teatro tosco», en la medida en que su objetivo es provocar desvergonzadamente la alegría y la risa. Su dialéctica es especialmente desprejuiciada para mostrar tanto las fantasías más libres y extravagantes como las realidades más anodinas de la vida cotidiana. Al final, el teatro infantil supone un encuentro con la improvisación y la fiesta.

Como tercer rasgo que señala Tejerina para el teatro infantil hemos de consignar la *profunda unión de todos sus componentes*. En el teatro adulto apreciamos una separación clara entre el texto, la dirección, los actores, el montaje y la representación, porque en él, profesionalizado, están presentes tanto la división del trabajo como la especialización técnica. En cambio, en el teatro infantil el texto resulta en general insinuado y

<sup>3</sup> Véase Isabel Tejerina, *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Madrid, Siglo XXI, 1994, págs. 23-25. Es una obra que citamos en la bibliografía final.

poco preciso, las entradas y salidas se producen en función de la necesidad de acción que el niño tiene y los papeles, lejos de intentar representar profundas complejidades o contradicciones psicológicas, se reparten y son elegidos por identificación. Para los niños, en el teatro todo es juego. Mientras el teatro adulto está muy formalizado y cuenta con un alto nivel de ritualización, en el teatro infantil se da el permanente juego de descubrir la vida.

#### EL TEATRO DE LOS NIÑOS Y EL TEATRO PARA LOS NIÑOS

Sin abandonar en este punto las indicaciones de Isabel Tejerina, distinguiremos estas dos facetas del teatro infantil: el *teatro de los niños* y el *teatro para los niños*.<sup>4</sup> El *teatro de los niños* es el teatro hecho por ellos, aunque según matiza la propia Tejerina nunca es enteramente suyo, ya que incluso cuando son los niños quienes componen la obra, la interpretan y montan en su totalidad, siguen necesitando del estímulo de los adultos. En colaboración con ellos, eso sí, los niños emprenden la actividad y reciben la ayuda que necesitan en las diferentes partes del proceso. Cuestión distinta es que la intervención de los adultos pueda oscilar entre el directivismo firme, ligado a modelos estéticos personales, y la promoción de la libertad creadora de los niños que dé impulso a su experimentación propia.

El *teatro para los niños*, por su parte, reproduce la concepción social que se tiene de la infancia. En consonancia con un parámetro que parece fijo para toda la literatura infantil, en sus orígenes era un teatro de adoctrinamiento ejercido desde los mayores hacia los más pequeños, en tiempos en que se trataba ante todo de transmitir la experiencia acumulada para conseguir hacer de los infantes futuros hombres y mujeres de provecho. Pero la participación de los niños en el espectáculo, por lo

<sup>4</sup> Véase Isabel Tejerina, *Op. Cit.*, pág. 15.

general aburrido y llamativamente didáctico, era en definitiva mínima. No así en el teatro para los niños que se busca hacer hoy, donde, muy al contrario, quizá se estén produciendo algunas licencias creativas y una frescura que a veces ni siquiera son imaginables para su homólogo adulto.

#### EL TEATRO Y LA ESCUELA

Aunque poniéndoles muchos matices, en este apartado vamos a seguir las indicaciones que ofrece Carlos Álvarez-Nóvoa en su monografía sobre el teatro en el aula.<sup>5</sup> Vistos los problemas que se generan del teatro desde el punto de vista genérico, literario y receptivo, conviene ahora subrayar los aspectos didácticos. Álvarez-Nóvoa subraya cómo el teatro en la escuela requiere de una serie de actitudes previas que puede ayudar a promover.

La primera de ellas es el *compromiso*, necesario para facilitar una pronta desinhibición y estimular la expresión espontánea. En efecto, la práctica teatral en el aula hace conveniente establecer el compromiso de que todo lo que ocurra durante el proceso es patrimonio exclusivo del grupo y no atribuible a personas ajenas al mismo, lo que si se sabe afrontar sin caer en la restricción sectaria, supondrá alimentar un sentido saludable de la complicidad. Otra actitud que puede afianzarse a través del teatro es la *valoración*, en el sentido de intentar que tanto individual como colectivamente se estimen una serie de cualidades imprescindibles para el tipo de trabajo que requiere el teatro, como puedan ser la generosidad, la sinceridad, la naturalidad, el sentido del humor y de la belleza, la huida de cualquier actitud moralista y la promoción de la preocupación higiénica continua, tanto psíquica como física. La *jerarquía*, o

<sup>5</sup> Carlos Álvarez-Nóvoa, *Dramatización. El teatro en el aula*, 2ª ed., Barcelona, Octaedro, 2007, págs. 9-11.

lo que tendemos por jerarquía, también es una actitud que puede verse favorablemente transformada por el teatro, sobre todo si tenemos en cuenta que el profesor ha de ser un animador cuyo prestigio resida en su capacidad y entrega. En el teatro, en el fondo, la autoridad reside en el propio grupo, puesto que es el grupo el que somete a análisis y evaluación crítica cualquier decisión importante al final de cada sesión y quien colectivamente decide el rumbo que ha de tomarse en cada momento puntual. Por último, está el *carácter*. Para Álvarez-Nóvoa conviene evitar las místicas grupales en las que el animador es un líder iluminado que impone un código que hay que adivinar para ganar su beneplácito. Si hay algo que define un buen carácter en esta situación, es la capacidad de aceptar lo que se estima conveniente y lo que no en función de acuerdos colectivos.

No hemos promovido demasiado en este manual, sin embargo, la idea del profesor-animador.<sup>6</sup> Pese a todo ello, reproducimos el pentálogo que lanza Álvarez-Nóvoa y que sí gira en ese sentido con los siguientes puntos esenciales:

1. *El primero es no limitar.* Hay que respetar la absoluta libertad de expresión de los niños, sin imponer los criterios o comportamientos que no hayan sido previamente asumidos por el grupo.
2. *El segundo es no enseñar.* Conviene dejar que cada cual haga sus propios descubrimientos de manera indivi-

---

<sup>6</sup> Para lo que este sufrido profesor-no-animador encuentra una modesta razón: enseñar implica decir «no» de vez en cuando; decir «no» implica, se quiera o no, una cierta posición jerárquica sobre los alumnos; una cierta posición jerárquica sobre los alumnos conlleva una responsabilidad; una responsabilidad en la escuela puede ser la siguiente: enseñar. No hablamos de enseñar a enseñar, ni de aprender a aprender, ni de enseñar a aprender ni tan siquiera de aprender a enseñar. Todos estos trabalenguas se resumen y aclaran en esta máxima circular: para enseñar, primero hay que saber; para saber, el destino es enseñar. Mejor no escurramos el bulto. No debería ser tan grave aceptar eso.

dual, de modo cada uno tenga la oportunidad de deducir de ellos sus propias conclusiones.

3. *El tercero es no obligar.* Se hace necesario estimular la participación constante del alumno con una propuesta didáctica continua, sin forzarle nunca a hacer lo que no quiera hacer.
4. *El cuarto es no explicar.* Los ejercicios tienen un valor relativo, por lo que se debe asumir que cada ejercicio sirve para lo que a cada individuo concreto le haya servido, ni más ni menos.
5. *El quinto es no profetizar.* Lo aconsejable es partir siempre de la realidad que se tiene, tanto por lo que respecta al estado físico como al estado de ánimo. Se piensa desde el momento en que se está.

Pero este tema se acaba y yo, como el ignorante profesor que siempre he sido, puntualizo que un mandamiento nuevo os doy: limitar es cruel, obligar es imposible y profetizar es un disparate, pero enseñar y explicar tampoco están tan mal.

### III. CUESTIONES PROPUESTAS

1. Hemos analizado los rasgos característicos de los tres grandes géneros en su dimensión infantil. ¿Qué peculiaridades genéricas tienen la poesía, la narración y el teatro infantiles?
2. Teniendo en cuenta los rasgos singulares de cada género, contesta a esta pregunta: ¿leer, jugar con los textos o estudiarlos como historia de la literatura? Justifica ampliamente tu respuesta.
3. Indaga en las similitudes y diferencias que seas capaz de encontrar entre los géneros. Establecidas éstas, ¿cuál o cuáles de ellos te parecen más adecuados para la Educación Primaria? ¿Los trabajarías de manera separada o interrelacionada?
4. Cualquier otra pregunta transversal que se les ocurra relativa a esta sección, siempre y cuando —y sólo siempre y cuando— se acuerde previamente con el profesor.





## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Nóvoa, Carlos (2007), *Dramatización. El teatro en el aula*, 2ª ed., Barcelona, Octaedro.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel (2016), *Manual de literatura infantil y educación literaria*, Santander, Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- Tejerina, Isabel (1994), *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Madrid, Siglo XXI.



## COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO

Los presupuestos previos sobre la consideración del teatro en cuanto género con características muy peculiares los hemos obtenido del trabajo, ya utilizado en el tema anterior, de Raquel Gutiérrez Sebastián (2016: 232), aunque los rasgos peculiares del teatro infantil los extraemos de la monografía, profunda e imprescindible, de Isabel Tejerina. De ella recogemos, en primer lugar, las características de este tipo concreto de espectáculo (Tejerina, 1994: 23-25).

Suya es, también, la distinción fundamental entre el teatro de los niños y el teatro para los niños (Tejerina, 1994: 15). Con todo, la relación entre el teatro y la escuela la hemos abordado a partir de la propuesta, interesante pero a veces algo laxa a fuerza de querer ser revolucionaria, de Álvarez-Nóvoa (2007: 9-11), cuyo pentágono reproducimos y rebatimos a un tiempo.