



LA CONSOLIDACIÓN DE LOS LIBROS DE TEATRO PARA
ADOLESCENTES: EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS

THE CONSOLIDATION OF THEATRE BOOKS FOR YOUNG
AUDIENCES: EVOLUTION AND CHARACTERISTICS

Isabel Lozano Palacios

IES Jaime Ferrán Clúa de San Fernando de Henares
(mlozano@educa.madrid.org)



Resumen: Este trabajo de investigación presenta las características de la literatura dramática para adolescentes. Parte de un análisis contrastado para establecer las diferencias entre el teatro actual para niños y para jóvenes, desde un punto de vista estructural, de sus personajes, subgéneros, humor, ideología, temática, nivel lingüístico, lenguajes escénicos y aspectos pragmáticos, así como con respecto a la novela juvenil, con la que comparte el mismo lector específico.

Hay más de un centenar de obras publicadas para leer y representar con adolescentes, que constituyen el nuevo canon formativo para mejorar la competencia literaria dramática.

Palabras clave: teatro, juvenil, literatura, adolescentes, obras

Abstract: This research outlines the characteristics of dramatic literature for teenagers. It starts from a comparative analysis that establishes the differences between contemporary theatre for children and for young audiences, with regard to their structure, their characters, minor genres, humour, ideology, themes, linguistic proficiency, scenic languages and pragmatic aspects, as well as compared to the novel for teenagers, with which it shares the same specific reader.

There exist more than a hundred published plays to be read and performed by

teenagers. They constitute the new educational canon aimed at improving the competence in dramatic literature.

Key words: theatre, youth, literature, teenagers, plays

■ EVOLUCIÓN DEL LIBRO DE TEATRO PARA JÓVENES LECTORES Y ACTORES

El canon literario, al que solemos referirnos como un único corpus uniforme, no lo es tanto y en ocasiones ha excluido manifestaciones paraliterarias cuyos valores no eran legitimados, según señala Gemma Lluch. «Solo recientemente, hablamos ya de diferentes tipos de propuestas, de géneros y de subgéneros, de textos para finalidades diferentes, edades o temáticas» (Lluch 194). En lo que respecta a la literatura para niños y jóvenes, añade, «hoy se acepta la diversidad que subyace en este corpus y se reconoce la existencia de todo tipo de textos, de manera parecida a lo que ocurre en la literatura dirigida a los adultos» (Lluch 194).

Sin duda, el eje de este «campo literario específico» (Borda) es su lector implícito diferenciado, ya que la edad determina los criterios generales de conveniencia educativa y competencia, para comprender y disfrutar de la literatura. Asimismo, desde consideraciones psicopedagógicas la adolescencia es una etapa madurativa que incluye fases distintas: inicial, media y final, pero claramente diferenciada de la etapa anterior, la infancia, por la adquisición del pensamiento formal, la formación de la personalidad y la creación de una moral autónoma. Por ello, a partir de la creación de bibliotecas en la primera mitad del siglo XX y el nuevo interés por la promoción de la lectura, surge la necesidad de crear obras literarias homogéneas para cada etapa. Los libros se adecuarán cada vez mejor al desarrollo psicológico y la complejidad formal discursiva en cada edad. Tal es así, que la investigación actual en literatura infantil y juvenil tiene como objeto, entre otros, el análisis sobre la forma de adecuarse el texto a los lectores, cómo estos entienden y progresan en la mejora de su competencia, o cuáles son las preferencias según la edad.

Es en la década de los setenta cuando se inicia el *boom* de la literatura juvenil; los adolescentes y los no lectores serán nuevos destinatarios para los que se abre un mercado. Según Teresa Colomer, que ha estudiado detenidamente la narrativa infantil y juvenil actual, esta es heredera de la nueva sociedad posindustrial, que incorpora los problemas sociales, psicológicos, medioambientales con una gran diversidad de oferta que abarca textos comerciales o literarios y que innova no solo temáticamente

sino que formalmente vulnera la simplicidad que se le presuponía tanto por la permeabilidad del sistema de adultos, como por la propia transformación del joven y el niño de nuestros días. En lo que refiere a la ficción para adolescentes, se diversifica temáticamente con subgéneros como la novela de misterio negra, o histórica. (Colomer)

En relación con el género dramático, el fenómeno ha sido paralelo aunque ha sufrido cierto desfase temporal, es decir, no será hasta la década de los ochenta cuando se produzca la eclosión de obras de teatro para niños y jóvenes, pero hasta encontrar colecciones o libros de literatura dramática específica para adolescentes, habrá que esperar hasta la última década del siglo XX. En cualquier caso, su función es mejorar la competencia del joven lector, o ser un instrumento del que partir para la puesta en escena e indirectamente educarle como espectador. Se pretende que el lector adolescente se familiarice con las convenciones del género y que experimente las estrategias e inferencias que le guíen hacia la construcción del significado de la obra dramática, al igual que ocurre con su correlato narrativo, la novela juvenil. Son títulos que forman parte del llamado «canon formativo o de aula» (Mendoza¹), en relación con la didáctica y los instrumentos para la educación literaria y que no coincide con el canon filológico de adultos, ni de literatura infantil y juvenil, que apenas incluye, por cierto, obras dramáticas².

Cabe preguntarnos en este sentido si realmente podemos hablar de libros o textos de teatro para adolescentes. Autores y críticos no parecen llegar a un acuerdo siquiera sobre la existencia de este teatro³, pues aún hoy no es un producto comercial tan definido como la novela juvenil, claramente segmentada por la edad del destinatario, por más que hoy los libros de teatro presenten elementos paratextuales idénticos a los de la novela para hacer reconocible al lector implícito, tales como el tipo de letra o las ilustraciones, extensión etc., además de la recomendación lectora expresa y reforzada con colores diferentes u otros símbolos⁴. Encontramos en la actualidad colecciones específicas como Campo de Marte, Escena y Fiesta, Taller de Teatro de La Galera, Punto de Encuentro, Sopa de Libros-Teatro, o Joven teatro de papel que se presentan como colección para adolescentes, para estudiantes de ESO, o para jóvenes actores, si bien se pueden rescatar obras para la primera adolescencia en colecciones donde predomina el teatro infantil como las ASSITEJ, Alba y Mayo, o Fuente Dorada y otros textos para la adolescencia final, entre la oferta para adultos. No es casual la vinculación con la enseñanza, de muchos de los autores de libros de teatro para jóvenes, dada la escasa distribución de la oferta de textos: José Manuel Ballesteros Pastor, Francisco López Salamanca, Miquel Pacheco, Maxi de Diego, Germán Díez Barrio, Juan

Luis Mira, Tina Olivares, Antonio Gómez Yebra, Carlos Álvarez-Novoa, entre otros.

Los límites entre las obras para niños y adolescentes son difusos, pero se pueden establecer marcadores objetivos aplicables con criterios de flexibilidad y prevalencia, que nos ayuden a determinar la idoneidad de una obra para la lectura o dramatización en los distintos cursos de secundaria.

No obstante, los estudios críticos hasta ahora han caracterizado conjuntamente el teatro infantil y juvenil. Elisa Fernández Cambria, verificaba en su análisis de obras de autores del siglo XX que se han acercado a este teatro⁵ ciertas características: una trama lineal y sencilla, la simplicidad del lenguaje, la brevedad de parlamentos, la presencia de personajes animales, el humor, pero sin ironía. Salvando las dificultades del lenguaje, ciertas obras más realistas de aquel primer teatro infantil podrían leerse o representarse con adolescentes hoy, como por ejemplo *La actriz Dido*, de Pi i Arsuaga, que plantea un conflicto familiar por el deseo de una joven cuya vocación de ser actriz no coincide con la expectativas de su familia burguesa (Pascual 2008). Así también otras de Benavente o de Manuel Linares Rivas como *Hermano lobo* podrían resultar hoy adecuadas para una lectura o dramatización por adolescentes; esta última es una dramatización de una fábula sobre el amor de un lobo y una cordera que plantea preguntas sobre la libertad individual, la conducta, el compromiso, y se llega a plantear la reforma del matrimonio, toda una diatriba contra la religión y las jerarquías establecidas (Pascual 2008 y Fernández). Pero a veces, la crítica ha dudado en clasificar adecuadas para niños y jóvenes algunas obras como *La cabeza del dragón*, por su sátira política y crítica social (Fernández), idea que comparten también Tejerina (1997) o Cervera (1982) pero no Mendoza, ya que entiende que Valle-Inclán no dirige sus críticas hacia la monarquía a los niños, sino a sus padres, que acuden con ellos al espectáculo (Mendoza 1980).

Tras la incorporación en los setenta del teatro a la escuela en un movimiento de renovación pedagógico liderado por Juan Cervera, y con la creación de ASSITEJ habían surgido nuevas colecciones de teatro⁶. Isabel Tejerina en los noventa ponía de manifiesto las características fundamentales del teatro infantil y juvenil hasta entonces: la desmitificación de los personajes por el distanciamiento humorístico, la trasgresión de normas, y la intertextualidad con respecto a los cuentos de hadas tanto en los personajes, como en la presencia de narrador, la estructura y sus funciones, en un estudio comparado con la obra clásica de Propp, *Morfología del cuento*. Además, se señalan igualmente otros rasgos: la sencillez expresiva, la finalidad pedagógica con moraleja expresa, la ausencia de referencias históricas, el maniqueísmo simplificador, y la persistencia de una

visión del mundo sexista, católica, así como la idealización del niño como ser alegre y puro (Tejerina 1993). En el siglo XX el paternalismo, y la simplificación han ido atenuándose, igual que señalábamos en relación con la novela juvenil, y la fantasía evoluciona también hacia temas menos tópicos y hasta entonces ausentes en este teatro, como la muerte, la soledad, la violencia, temas, además, en contacto con la realidad: desigualdad del tercer mundo, emigración, la nueva familia, ecología, la defensa de la no violencia, o las drogas. En general, se abren vías alternativas al teatro pedagógico hacia un teatro lúdico, artístico, social, simbólico y, en definitiva, más plural, que ha analizado Berta Muñoz (Muñoz). Precisamente, en su estudio expone una primera frontera entre los libros para niños y los que se dirigen a adolescentes, la lingüística, ya que estos incorporan la jerga juvenil como ocurre igualmente con la novela para este lector.

Y es que, en efecto, existe un lector sensiblemente distinto y en la última década se ha producido una toma de consciencia editorial y desde la enseñanza del vacío existente. No es casual que un dramaturgo consagrado como Luis Matilla, que ha dedicado buena parte de su trayectoria al teatro infantil, haya publicado tres obras consecutivas para lectores a partir de doce años en la colección *Sopa de Libros-Teatro de Anaya*⁷ que plantean con personajes adolescentes tramas realistas que vierten una mirada crítica hacia problemas de índole internacional como el conflicto palestino y las minas antipersonas, o bien de tipo social como el acoso escolar.

■ HACIA UNA CARACTERIZACIÓN ESPECÍFICA DE LA LITERATURA DRAMÁTICA PARA ADOLESCENTES

Con carácter general podemos afirmar que forman parte de la literatura dramática juvenil actual las obras cuyo lector/ actor implícito está situado en la franja de edad entre doce y dieciséis años, momento en el que se posee un grado de competencia textual y literaria suficiente como para elaborar correctamente el significado del texto a través de inferencias, superando cierta complejidad formal discursiva. Obras con dificultad variable que pueden adecuarse a cada necesidad. Este corpus flexible incluye tres grandes apartados. En primer lugar, obras de colecciones específicas para adolescentes como *La Galera Taller de teatro*, *Campo de Marte*, *Punto de Encuentro*, *Sopa de Libros*, *Joven Teatro de Papel*, *Asociación de Autores de Teatro*, *Escena y Fiesta* o *CCS*, *Fuente Dorada*, *Alba y Mayo*, *Altamar*; en segundo lugar, las adaptaciones de clásicos para estas edades y las reediciones; finalmente, ciertas piezas no

creadas específicamente para adolescentes, pero que se puedan *recuperar* como literatura dramática juvenil, y que compartan con el resto del corpus una vinculación temática, ideológica, y formal, es decir, interesan a los jóvenes, las pueden comprender o representar y transmiten valores adecuados. Citaremos algunos ejemplos: *La isla amarilla* y *Solos esta noche* de Paloma Pedrero, *Hormigas sin fronteras* de Margarita Sánchez, *La boda* de Carmen Delgado. Las obras de Paloma Pedrero citadas resultan muy adecuadas para la dramatización por adolescentes tanto por su estructura, en cuadros la primera y en acto único la segunda, como por el lenguaje o la reflexión crítica sobre la realidad, ya sea en clave de farsa o más realista; igualmente interesante resulta *La boda* de Carmen Delgado, cuya trama gira en torno a las relaciones de pareja entre jóvenes y la toma de decisiones que nos lleva a ser adultos; además, está muy caracterizada por la jerga juvenil lo que, como veremos, resulta un atractivo para el lector; en otro sentido, *Hormigas sin fronteras* fue concebida, en principio, como espectáculo infantil pero, precisamente, la ausencia de complejidad psicológica de sus protagonistas hacen la obra muy asequible a la interpretación por actores adolescentes, que por otra parte se sienten identificados con la historia de amistad entre las protagonistas Violeta, Chiruca y Angelina, sin olvidarnos del mensaje emprendedor y solidario que transmiten.

Lejos de pretender crear compartimentos estancos para cada edad, ahora que triunfan comercialmente tantos *crossover books*, podemos tratar de diseñar a partir de la observación de las publicaciones ciertos criterios de idoneidad formales y temáticos.

De la revisión de los libros de teatro editados para niños menores de doce años podemos observar la prevalencia de ciertos marcadores infantiles: la inclusión de un personaje narrador que presenta o introduce la acción, una estructura frecuentemente de acto único o coincidente con los cuentos, la presencia de apelaciones al público, la inserción de canciones o fin de fiesta con baile, el lenguaje simple, una comicidad basada en el personaje, en juegos fónicos y de repetición, en el extrañamiento o la desmitificación, y el predominio de personajes-niños, o personajes-mágicos, animales u objetos. En cambio, de la lectura con adolescentes de obras destinadas específicamente a ellos inferimos otros rasgos de idoneidad: mayor complejidad estructural y de vocabulario; un nivel superior de conocimientos previos y cierta intertextualidad con respecto al sistema literario de adultos; la abundancia de significados implícitos necesarios para dar sentido global al texto y entender su comicidad, que incluye la ironía; el protagonismo de adolescentes u otros que producen cierta empatía en el lector juvenil, y la edición anexa de anotaciones para la puesta en escena escolar, entre otros.

■ LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL

La literatura dramática para adolescentes presenta mayor complejidad estructural que las obras para niños. Suelen superar el acto único si la obra va dirigida a la lectura, con una frecuente segmentación en actos, cuadros, escenas, aunque algunas editoriales prefieren ofrecer obras breves para que se representen en los institutos. Por ejemplo, Everest cuenta en su colección Punto de Encuentro con títulos como *Teatro Breve, De pasos y entremeses, Farsas maravillosas, Farsas contemporáneas* y autores como Maxi de Diego. Suelen ofrecer, junto a obras algo extensas, otras muy breves como en su edición de *La abuela de Fedé y otras historias*, o la pieza *Los raros*, editada conjuntamente con *Quisimos tanto a Bapu* (Diego 2001, 2010). Igualmente Nuria Bellido publica en Escena y Fiesta *A veces, las apariencias engañan* (Bellido), con diversos textos cómicos breves: ofrece *Obras son amores*, sobre decisiones acerca del futuro académico o profesional de Carlos, que quiere estudiar Bellas Artes; *El aprendiz de pícaro*, que traslada la acción dramática al siglo XVI, con un pícaro como protagonista; *Ay el amor*, con el malvado Rupido, hermano de Cupido sembrando odio, o *A vivir que son dos días*, sobre la juventud egoísta. También *Pin, pam, clown. (La guerra de los payasos)* (Afán) es un repertorio de cuadros cómicos de contenido antibelicista, como las obras en un acto del libro editado por la Asociación de Autores de Teatro bajo el título *Teatro Juvenil* (Almena 2002) entre las que destacamos *La última* de Fernando Almena.

Por otra parte, el número de personajes de una obra, si es muy alto, requiere mayor dominio lector aunque, si esta va destinada a la lectura dramatizada en clase o a la puesta en escena, se prefiere un personaje coral que permita una participación mayor. Así, *Sivibellum* (Cobaleda), editada en Fuente Dorada tiene ochenta personajes, en tanto *La guerra de nunca acabar* (Cerdá) en Everest, *Au revoir, Marie* (Olivares) en Sopa de libros, *Las sirenas se aburren* (Pacheco 2005) y *En nombre de la infanta Carlota* (Peinador) en Everest superan la decena de personajes.

Asimismo, hay otros elementos que inciden en el proceso lector y ofrecen dificultades, especialmente en las obras dramáticas, sobre todo en lo que refiere al inicio del conflicto y su resolución y al tratamiento del tiempo y del espacio. Las obras dramáticas juveniles suelen carecer de los apoyos que sí presenta el teatro para niños, tales como el personaje narrador, o las canciones y moralejas y es posible el inicio abrupto de la acción dramática, o con una estructura marco mínima, lo que implica una actividad mental más compleja y una mayor elaboración del texto por parte

del destinatario. Por ejemplo, sobre tema mitológico versan *La dama de los hechizados* (Díez 1994), editada en Campo de Marte de Castilla Ediciones, y *¡Esto es Troya!* (López), en Punto de Encuentro. La primera se inicia con un marco real en el que dos estudiantes Sergio y Susana inician la lectura de la obra *La Odisea* y vemos su metamorfosis en Ulises y Circe, pero la segunda prescinde de toda ayuda al lector y comienza de forma abrupta sin presentar a los personajes ni ubicarlos en la antigüedad clásica, cuando unos marineros avistan tierra.

Ulises.— Ya era hora. Tengo los músculos entumecidos.

Marinero 2º.— Como que no has cogido un remo en todo el viaje, ¡oh, asuto Ulises! (López 13)

En lo que respecta al tratamiento del tiempo, los textos para jóvenes admiten los saltos y elipsis, rompiendo con la estructura lineal del teatro para los más pequeños. En ocasiones las anacronías son constantes, como en *La abuela Sol y las Trece Rosas* (Diego 2008), que se desarrolla entre la actualidad y los años cuarenta en los que vive la abuela de la protagonista adolescente y sus compañeras de presidio, o bien son la clave sobre la que se construye el conflicto que ocurre en el pasado y que se presenta como un salto atrás. Lo observamos entre otros textos en *Como reyes* (Muñoz 2002), *El testamento del tío Nacho* (Garriga 1993) o *El cisne negro* (Almena 1991). Los saltos y elipsis temporales acusados están presentes también en la última obra de Luis Matilla, *El último curso* (Matilla 2009).

Idéntico elemento de complejidad se utiliza en relación con el espacio que no es único sino múltiple y simultáneo, por ejemplo, en la citada *En nombre de la infanta Carlota* (Muñoz) o en *Au revoir, Marie* (Olivares).

En general, se incorporan, como en la novela, nuevos lugares para la acción, países y épocas históricas y no solo espacios míticos. De hecho, la estructura se desvincula con respecto a las funciones del cuento maravilloso, creando nuevas fórmulas, próximas al teatro de adultos, como el enredo o el suspense. Además, se hace expreso en algunas obras el proceso de creación teatral, paralelo a la incorporación del proceso creativo en la novela en las diversas fórmulas de *perspectivismo* (diario o reflexión, carta). Aquí la temática metateatral es esencial en autores como Alberto Miralles (1990, 1994, 2000) y su trilogía formada por *Héroes mitológicos*, *La edad de los prodigios* y *Capa y espada*.

No obstante, perdura en ciertas obras la tendencia a planteamientos simplificadores basados en el contraste u oposición de espacios y

personajes, ya sean individuales o colectivos, especialmente en obras para lectores o actores de doce a catorce años. Así en *Las bodas* (Sandín) se observa aún la típica estructura de protagonistas enfrentados en bandos o enemigos, aquí dos etnias, los suris y los noris, cuya relación con el medio ambiente se contrapone: deforestación y explotación de recursos frente a preservación y respeto a la naturaleza. Todo ello reforzado en la puesta a través de elementos no verbales, fundamentalmente de tipo cromático o en relación con la proxémica (colores complementarios, disposición simétrica).

El final feliz no es la única fórmula posible, ampliándose las posibilidades al final trágico o ambiguo, por lo que converge de nuevo con la transformación de la narrativa actual para jóvenes. Entre las obras editadas en Teatro breve de Everest, se incluye *Cartas de Amor a Mary* de Alonso de Santos, que concluye con la muerte del soldado Mac en la trinchera, en tanto que *Sivisbellum* (Cobaleda) plantea la posible aniquilación de nuestra especie; también opta Fernando Almena por finales trágicos tanto en la más infantil *El cione negro* (Almena 1991) que se cierra con la muerte del amante de la princesa oriental Shi-Xi, como en *La última* (Almena 2002), en la que deja implícita la cobarde respuesta de un grupo de jóvenes que abandonan indefenso a un compañero, tras una pelea callejera.

■ MULTIPLICIDAD DE REGISTROS, LÉXICO CULTO Y SENTIDO FIGURADO

Desde el punto de vista lingüístico, apreciamos desplazamientos de la lengua estándar hacia otras variedades estilísticas o funcionales, tanto en el empleo de tecnicismos o léxico especializado o culto, como de jerga juvenil, o lenguaje poético. Del mismo modo la complejidad semántica es notable en tanto el significado literal se enriquece con sentidos figurados, dobles sentidos, uso de paradojas o ironía.

En los textos que optan por una estética más naturalista, el empleo de jerga juvenil coincide con el de la novela para estas edades. Los términos malsonantes, y de connotación sexual dejan de ser un tabú, apareciendo en todo tipo de obras incluso fantásticas o folclóricas, aunque se evita la profusión de los mismos, salvo excepciones. En *Litrona* (Mira) escuchamos a Morri, Mila, Bea, voces de chicos raperos, *beavies*, *skater*, tribus urbanas distintas en un barrio marginal y se emplea un lenguaje oral muy veraz: palabras malsonantes (cabronazo, joder, gilipollas, hostia); el apócope (profe, insti, colgá); términos jergales (mogollón, pibones, pringao); e interjecciones (¡Qué fuerte!), o extranjerismos (*filin*, *piercing*, *skater*).

«Mamen: Si el gilipollas del canijo ese del Pipo no se hubiera cagao de miedo, no la habrían trincao. Y él bien que se dio el piro» (Mira 70). Pero también en obras más simbólicas o en farsas aparece estos registros como en el *Romance de Micomicón* y *Adhelala* de Eduardo Blanco Amor, en la que el protagonista exclama: «No me da la gana de casarme, coño, ni con la Princesa Abahadalaha ni con la madre que la parió» (Blanco 46) o en *La magia de la luna* en la que escuchamos estos términos: «¿tampoco echas quiquis, ¿verdad?»; «Sí. Pero se había hecho lesbiana. Por el desengaño, supongo»; «¡La madre que te...!»; «¡Un poco más y la palmo!» (Martínez 52- 48- 49- 52).

La complejidad lingüística general aumenta por una mayor riqueza del plano semántico, el empleo de lenguaje poético (Pascual 2005) con la incorporación del empleo de frases hechas y el aumento de la comicidad verbal por la vía de la ironía o el doble sentido. Asimismo, es frecuente el empleo de palabras de nivel culto, tecnicismos, arcaísmos y léxico especializado como el propiamente teatral. Así, en la obra *Au revoir, Marie*, (Olivares) se llega a incluir un glosario de términos al final, y en la versión de *El viaje de Pedro el afortunado* (Guirau 1982) para Teatro Edebé se incluyen términos cultos como burgomaestre, metafísica, subvención, axioma, libelo, boato, preclaro etc., al igual que en *El unicornio; el río de las lágrimas* (Cortz) como nacarada, vituperada, reposteros, nigromante, concubinato, borceguís, incubo, etc.; en *Héroes mitológicos* (Miralles 2000), se insiste en el vocabulario teatral: coturnos, corifeo, autilero, cenital, etc., y en *Knock o el triunfo de la medicina*, (Farinole) se emplean tecnicismos médicos como pleuresías, histológicos, ganglios, epigastrio etc., por citar algunos ejemplos.

Asimismo, se incorporan las variedades dialectales o la imitación de acentos de otros idiomas como en *Pin, pam, clown. (La guerra de los payasos)* (Afán), donde se transcriben los rasgos meridionales del andaluz o *La niña que riega las albahacas* (Rodríguez) con una Mariquilla que habla latín. Igualmente, se emplean distintos registros de forma que el reconocimiento de la falta de adecuación lingüística sostiene a veces el humor de la obra, como ocurre con Napoleón en *Érase una vez la revolución (1789 o así)* (Ballesteros) y con los dioses y héroes griegos en *¡Esto es Troya!* (Salamanca).

■ LOS CONOCIMIENTOS CULTURALES PREVIOS Y EL HUMOR

Suponen la gran fractura entre el teatro para niños y el teatro para adolescentes. Nos referimos a los conocimientos de historia, geografía, ciencias de la naturaleza, economía, política, sexualidad, música, arte, medios de comunicación, cine y, en general, de la sociedad actual, su organización social y su cultura. El teatro juvenil incorpora referencias y un mayor rigor en la ambientación espacial y temporal, y en los personajes, frente a las convenciones generalizadas del teatro infantil. En *Érase una vez la revolución (1789 o así)*, (Ballesteros), se dramatiza la toma de poder de Napoleón; si bien se trata de una farsa, es perfectamente reconocible la ambientación histórica de los personajes, Luis XVI, los burgueses, los nobles, Josefina, etc., como también ocurre en otras obras de contenido histórico ya citadas, *Sibisbellum*, *Au revoir, Marie*, *En nombre de la infanta Carlota*.

De especial interés resultan los conocimientos sobre literatura. Frente a la *intertextualidad* centrada en los cuentos maravillosos o folclóricos y el cómic, propios del teatro infantil, observamos nuevas fuentes clásicas y literarias, especialmente del mundo del teatro en las obras para adolescentes. *Orfeo y Eurídice*, (Blanco), *¡Esto es Troya!* (López), *La dama de los hechizados* (Díez 1994), *Las sirenas se aburren* (Pacheco 2005), entre otras. Asimismo, son muy numerosas las obras en que aparecen personajes y obras de literatura como en *Segúnmundo y compañía* (Lalana), *Pío Baroja: desde la última vuelta del camino* (Guirau 1994), *Los pasos del camino* (Novalgos), *La farsa del príncipe encadenado* (Voltas 1994), *Don Quijote de la Mancha* (Álvarez-Novoa), *La espada del rey Arturo* (Llinares y Heredia), *La isla del tesoro* (Mateos).

Los conocimientos sobre la sociedad y el mundo en la etapa de secundaria se van ampliando, de manera que es habitual una reflexión más compleja también en los libros de teatro. Estas piezas dramáticas se caracterizan por la transmisión de una ideología con mensajes no siempre explícitos sobre valores políticamente correctos. Se defienden posturas ecologistas y a favor de la no violencia pero también contra la xenofobia, o se reflexiona sobre la corrupción política, el paro, la insolidaridad, la falta de comunicación, el respeto a la diversidad cultural, el respeto a las opiniones, la opresión laboral, el sentido de la pareja, la solidaridad, el compromiso, la lealtad, las obligaciones paternas, el hedonismo... Todo ello a través de lenguajes escénicos expresionistas, simbolistas o naturalistas. *Manzanas rojas* (Matilla 2004), por ejemplo, reflexiona sobre el conflicto palestino a través de dos jóvenes cuyas familias están enfrentadas; en este caso sí se hace explícito el deseo de transformar el mundo con actitudes más pacíficas que eviten muertes como las de los protagonistas,

pero otras veces el mensaje debe inferirse, como en *Oveja verde* (Romero del Río) contra la energía nuclear y los residuos tóxicos, *La magia de la luna* (Martínez) sobre la soledad, el capitalismo y la búsqueda de uno mismo, o la parodia terrible de Alfonso Zurro en su *Farsón de la niña-araña* (Zurro).

No podemos negar la permanencia de una afán didáctico en las obras juveniles, que pesa sobre las posibilidades de experimentación del género, pero lo que supone una transformación similar a lo acontecido en narrativa es la mayor complejidad para inferir estos mensajes, dotando al lector de un papel más activo y creativo en el proceso de lectura dramática y también como espectadores.

Desde otra perspectiva, un elemento de idoneidad de las obras juveniles que favorece la lectura en su dimensión lúdica es el grado de comicidad. Se pueden distinguir dos tipos de elementos cómicos: de un lado los más simples, que aparecen en el teatro infantil como el gesto y otros elementos no verbales (caídas, patadas, etc.), lo escatológico, el carácter cómico-dramático como el simple, y otros tipos, o el humor de situación, bien por ser absurda, o por la mera repetición; la presencia de otros elementos de humor de tipo verbal como los juegos de palabras, dilogías, o la ironía nos lleva a la inclusión en la categoría de comicidad compleja que también está presente en los libros para adolescentes de otros géneros. Observemos algunos ejemplos. En *Un sombrero de paja de Italia* (Carbó), encontramos esta comicidad simple con personajes como el sordo Tapia, la pánfila Corina, o el mimoso Besitos, en cambio, es mucho más compleja en obras como *El parlamento de los animales*. (Rodríguez 1999)

CUERVO.- (*Deprimido.*) Ya no hace falta votar.

LOBO.- ¡Por qué no? Esa es la esencia de la democracia. Votemos. O mejor: votemos primero si votamos o no votamos.

PERDIGÓN.- Muy bien, muy bien...

PERDIZ.- Además de perdigonazo, eres tonto del culo. ¡No ves que ya estamos otra vez cuatro contra cuatro? ¡Qué crees que se puede votar así, so memo?

PERDIGÓN.- ¡Eh, señoría, tal vez fuera conveniente...!

ZORRO.- ¡Que yo te enseñe los dientes! (*Gran escándalo entre los voladores. Regocijo en los otros.*)

LEÓN.- Bien, votemos si votamos o no votamos. Los que digan que sí que levanten la mano derecha.

CUERVO.- Nosotros no tenemos eso, señoría.

LEÓN.— Perdón, perdón. Las volanderas, que digo los dignísimos representantes del Partido Agitador, que levanten el ala derecha.

URRACA.— Izquierda, sino le importa.

ZORRO.— Como si quieren levantar las dos y salir volando.

(*Cachondeo entre los mamíferos. Escándalo entre las aves*). (Almodóvar 1999, 49)

En verdad, Rodríguez Almodóvar no dirige sus obras a un destinatario específico, pero parece que para inferir el sentido crítico de este fragmento se presupone cierta competencia lectora y conocimiento del mundo. A veces, la ironía aparece en las acotaciones, es decir, la obra se concibe como lectura y no para la representación, como en *Segismundo y compañía* (Lalana). Nótese la necesidad de conocimientos previos para captar la comicidad de esta acotación.

De pronto, en el centro de la escena aparece el Actor, interpretando a Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Viste harapos (Segismundo, quiero decir, no Calderón de la Barca), lleva una larga barba postiza y va más cargado de cadenas que una antena parabólica. O sea, lo propio del personaje. Actor (Recita. Método Stanislawsky) (Lalana 2004,17).

■ LA EMPATÍA CON EL ACTOR O LECTOR ADOLESCENTE

Temáticamente decíamos, este teatro articula una mirada exterior y/o interior acorde con los nuevos intereses adolescentes. Es decir, los problemas del periodo de maduración relacionados con la adquisición de una moral autónoma o las inseguridades propias de una personalidad y una autoestima en formación, están presentes en muchas obras, junto con la mirada crítica a la sociedad, que denuncia los problemas económicos, sociales y ecológicos de la humanidad. El teatro para adolescentes se aleja progresivamente de la dramatización del cuento maravilloso y, en general, atenúa la fantasía, que puede adquirir tonos trágicos, y es más empleada en la primera adolescencia (doce o trece años). Existen, en realidad, dos tratamientos del tema de la maduración adolescente: uno realista y otro simbolista. En todo caso, los protagonistas de las historias literarias fantásticas, a veces mitológicas o legendarias, son también jóvenes y no niños, y se emplea escasamente el personaje objeto o los seres

mágicos a diferencia del teatro infantil. Alguna excepción encontramos, por ejemplo en *La magia de la luna* (Martínez), que tiene como protagonista junto a la joven Bea y a Mendigo, a un Semáforo que desea poder moverse. Entre los muchos protagonistas adolescentes destacamos algunos individuales que suelen ser algo rebeldes, como en *El viaje de Pedro, el afortunado* (Guirau 1982), en *Jonás, Jonás* (Pacheco 1988), o las jóvenes Lisa y Carlota de *En nombre de la infanta Carlota* (Ballesteros), parejas como en *El Romance de Micomicón y Adhelala* (Blanco), o Borja y Choni en *La boda* (Delgado), Migue y Marie en *Au revoir, Marie* (Olivares); otras veces, son grupos de amigos, por ejemplo, en las obras de Maxi de Diego *Yo quiero ser joven* (Diego 2004), *La abuela de Fede* (Diego 2001), *Los raros; Quisimos tanto a Bapu* (Diego 2010), así como en *Amarillo Molière* (Blanco) o *La última* (Almena 2002), *El último curso* (Matilla 2009). Con estos protagonistas adolescentes se plantean dramas sobre la efímera felicidad, cómo cumplir los sueños, la elección profesional y el deseo de éxito, la correcta elección de pareja, los falsos amores y amistades, la redención a través del amor, la diferencia de edad en las relaciones, la homosexualidad, el respeto a los demás, la justicia social, sobre los comportamientos moralmente dignos, la imagen corporal, las presiones de grupo, las actitudes egoístas con los padres, las conductas hedonistas, las tribus urbanas, el alcohol o las drogas y la sexualidad.

Los personajes son adolescentes o adultos, pero se evitan los protagonistas individuales de gran complejidad psicológica, incluso si se trata de personajes históricos o literarios, en favor de un protagonismo más coral. Precisamente, suelen provocar mayor empatía los personajes agrupados por su condición u oficio, meros tipos en general: marineros, guerreros, sirenas, espectros, cavernícolas, nobles o burgueses, hermanas, amigas, o ladrones. Tres, por ejemplo son las hermanas de *La niña que riega las albahacas* (Rodríguez 1997) siguiendo la tradición del cuento folclórico, pero también son tres los ladrones de *Manos arriba* (Folch i Camarasa), o las chicas de *Hormigas sin fronteras* (Sánchez).

La nominación de personajes permite una mayor complejidad con juegos semánticos de palabras y no solo efectos del plano fónico. Se emplean tanto nombres genéricos como antropónimos, con clara preferencia de estos últimos en obras realistas. Son nombres actuales, hipocorísticos, frente a la tendencia al nombre simbólico en obras más fantásticas para la primera adolescencia. Se emplea también la denominación genérica con números si son personajes secundarios, grupos o colectivos.

■ SUBGÉNEROS, TEXTOS ADAPTADOS Y TEXTOS PARA LA REPRESENTACIÓN

Entre los libros de teatro en colecciones especializadas no se suele distinguir el subgénero dramático y, si bien hay un claro predominio de la comedia y la farsa, no se excluyen otros subgéneros como el drama o comedia de contenido histórico de las que ya hemos hablado más arriba, la comedia policíaca, y la comedia de enredo. *Un sombrero de paja de Italia* (Carbó) mantiene atento al lector con el enredo que se produce en torno al sombrero trasunto del adulterio, mientras que en *¿Es tuyo?* (Albanell) observamos una crítica a la xenofobia mediante la trasposición a la actualidad de los personajes del belén pero con el interés de una trama de enredo: los tres mensajeros alter ego de los Reyes Magos cometen errores en sus encargos, lo que permite detener al traficante de drogas y así el campesino José y la emigrante María se quedan con el dinero que les permitirá iniciar una nueva vida juntos. Ambas obras requieren cierta destreza lectora para establecer las inferencias que llevan al significado global de la obra. De suspense podemos mencionar tres obras con dificultad creciente; las más sencillas son *Manos arriba* (Folch i Camarasa), *Catacroc* (Almena 1994) y algo más extensa *Un día de copias o El caso del repollo con gafas* (Moral) para la primera adolescencia; indudablemente de lectura más compleja por la trama de suspense y acción trepidante es *El espectro del castillo* (Cuevas) y *El detective Man the Khon* (Onieva). Como decíamos, estas obras presentan una estructura compleja, segmentada en cuadros y actos que sigue modelos de la literatura de adultos y se aleja definitivamente del cuento infantil.

Otros libros de teatro se conciben más bien para la representación por adolescentes, siempre pensando en montajes escolares, por lo que tienen más en cuenta el número de personajes, ambientación (vestuario), propuesta de lenguaje escénico del dramaturgo o el editor, complejidad interpretativa o de memorización, y efectos imprescindibles de luz y sonido. En este sentido, por ejemplo, *Galería del Unicornio* o *Escena y Fiesta* presentan una edición con especificaciones en los márgenes, mientras que otras incluyen notas o anexos sobre la puesta en escena, siempre teniendo en cuenta las limitaciones técnicas e interpretativas que ello supone. Fuente Dorada incluye al final de cada libro un artículo de teoría y técnica teatral: escenografía, títeres, utilería, iluminación, ortofonía, tendencias y estilos, etc. Las colecciones específicas para jóvenes a partir de catorce años suelen prescindir de las ilustraciones intercaladas y son libros de teatro similares al de las ediciones para adultos, como *Punto de Encuentro*, *Campo de Marte*, o *Taller de Teatro de La Galera*, en cambio *Sopa de Libros*, *Alba y Mayo*, o *Altamar* las conservan en los libros de teatro para lectores a partir de doce años.

No podemos concluir este artículo sin hablar de la reescritura de literatura dramática clásica adaptada a los lectores de secundaria, que también hemos considerado objeto de nuestro estudio como teatro juvenil⁸. De un lado, existe una serie de clásicos de teatro para la lectura en estas edades que se ofrece desde editoriales no específicas en nuestro género, pero que segmentan por edades al destinatario. Nos referimos a Vicens Vives, Anaya Didáctica, Alfaguara, Almadraba, Akal, EDAF, Editex, Teide, y Oxford. Suelen incluir notas de vocabulario, explicaciones sobre el autor y su contexto literario y ejercicios, por lo que son un recurso útil para la enseñanza de historia de la literatura. Estas editoriales cuentan en su catálogo con dos obras fundamentales *Romeo y Julieta* y *La Celestina*, cuyos protagonistas siguen seduciendo a los adolescentes de hoy. Junto a ellos suelen ofrecer obras de Lorca, Casona, Mihura, o Buero Vallejo, junto las obras fundamentales de Lope y Calderón.

Pero existen otras editoriales que recrean los clásicos bien para la lectura o para la representación con mayor libertad⁹. Más concretamente estos textos teatrales para adolescentes parten bien de fuentes dramáticas, como las adaptaciones de Galería del Unicornio realizadas por Germán Díez Barrio, bien de fuentes narrativas como *Don Quijote de la Mancha* (Álvarez-Novoa) o *Los pasos del camino* (Novalgos), *Las aventuras del caballero Tirant* (Joan i Marí). Asimismo, pueden modificar el número de personajes del hipotexto, bien amplificándolos o amputándolos. En unas ocasiones se crean personajes para facilitar la lectura o acercarla al joven a través de un marco frecuentemente metateatral como en las obras de Alberto Miralles, y con una función cómica inexistente o atenuada en el original, pero también se amplifica la obra con fragmentos líricos o canciones. Todo ello podemos observarlo en *El Lazarillo de Tormes* (Murillo). Es también posible la amputación de personajes, tramas secundarias, o actos, como ocurre en la adaptación de *Don Quijote* de Álvarez-Novoa, que omite las novelas intercaladas centrándose en la historia del caballero y su escudero. Por otra parte, numerosas obras son textos nuevos a partir de un personaje literario destacado, como en *Una tarde de otoño* (Hidalgo 2002), o traslaciones de personajes literarios a un nuevo espacio y tiempo partiendo de una obra clásica, en los que se actualiza radicalmente el lenguaje con efectos cómicos, como en *Amarillo Molière* (Blanco) e incluso es posible la transformación del subgénero original en la *Farsa del príncipe encadenado* (Voltas).

Si podemos caracterizar en general la novela juvenil actual, por el protagonismo y la temática propia de la adolescencia como etapa madurativa (Colomer), tras el análisis de los libros de teatro para adolescentes concluimos que existen, en efecto, coincidencias de contenido entre ambos

géneros pero, sobre todo, comparten frente a la literatura para niños, una mayor complejidad discursiva, pragmática y estructural que las aproxima al sistema literario de adultos.

■ OBRAS CITADAS

- AFÁN, Tomás. *Pin, pam, clown. (La guerra de los payasos)*. Madrid: ASSITEJ, ESPAÑA, 2004.
- ALBANELL, Josep. *¿Es tuyo?* Madrid: Anaya, 2006.
- ALMENA, Fernando. *El cisne negro*. Madrid: Bruño, 1991.
- ALMENA, Fernando. *Catacroc*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1994.
- ÁLVAREZ-NOVOA, Carlos. *Don Quijote de la Mancha* (adapt.). León: Everest, 2010.
- BELLIDO, Nuria. *A veces, las apariencias engañan*. Madrid: CSS, 2004.
- BLANCO, M^a Dolores. *Amarillo Molière*. Barcelona: La Galera, 1998.
- BLANCO AMOR, Eduardo. *Romance de Micomicón y Adhelala: farsa*. Madrid: ASSITEJ ESPAÑA, 2001.
- BALLESTEROS PASTOR, José Manuel. *Érase una vez la revolución (1789 ó así)*. León: Everest, 1998.
- BLANCO RUBIO, P-J. *Orfeo y Eurídice*. Madrid: CSS. Escena y fiesta, 1998.
- BORDA CRESPO, Isabel. *Literatura infantil y juvenil. Teoría y didáctica*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 2002.
- CARBÓ, Joaquín. *Un sombrero de paja de Italia*. Barcelona: La Galera, 1993.
- COBALEDA, Miguel. *Sivibellum*. León: Caja España. Obra Social y Cultural, 1990.
- COLOMER, Teresa. *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- CORTZ, Beatriz. *El unicornio; El río de las lágrimas*. León: Caja España. Obra Social y Cultural, 1990.
- CUEVAS, Pedro. *El espectro del castillo*. Madrid: CSS, 2010.
- DELGADO, Carmen. *La boda*. Ontario, Canadá: Girol Books, 2001.
- DÍEZ BARRIO, Germán. *La dama de los hechizados*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1994.
- DÍAZ PLAJA, A «Adaptación del cuento al niño». En *Teoría y Práctica de las publicaciones infantiles y juveniles*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978, p. 233.
- DIEGO, Maxi de. *La abuela de Fede y otras historias*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2001.
- DIEGO, Maxi de. *Yo quiero ser joven*. Madrid: CSS, 2004.

- DIEGO, Maxi de. *La abuela Sol y las Trece Rosas*. Madrid: Sabina Editorial, 2008.
- DIEGO, Maxi de. *Los raros; Quisimos tanto a Bapu*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2010.
- FARIGOULE, Louis. *Knock o el triunfo de la medicina* (adapt.). Madrid: Bruño, 1991.
- FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa. *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*. Madrid: Escuela Española, 1987.
- FOLCH I CAMARASA, Ramón. *Manos arriba*. Barcelona: La Galera, 1998.
- GARCÍA PADRINO, J. *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1992.
- GARCÍA PADRINO, J. «El canon en la Literatura Infantil o el debate interminable». *Primeras Noticias*. 2004, núm. 205, p. 29-43.
- GARRIGA, Angels. *El testamento del tío Nacho*. Barcelona: La Galera, 1993.
- GÓMEZ CERDÁ, Alfredo. *La guerra de nunca acabar*. León: Everest, 2002.
- GUIRAU SENA, Antonio. *El viaje de Pedro el afortunado* (adapt.). Barcelona: Edebé, 1982.
- GUIRAU SENA, Antonio. *Pío Baroja: desde la última vuelta del camino*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1994.
- JOAN I MARÍ, Bernat. *Las aventuras del caballero Tirant*. Barcelona: La Galera, 1995.
- LALANA, Fernando. *Segismundo y compañía*. León: Everest, 2004.
- LLINARES I HEREDIA, Francesc. *La espada del rey Arturo*. Barcelona: La Galera, 1998.
- LLUCH, Gemma. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- LÓPEZ SALAMANCA, Francisco. *¡Esto es Troya!* León: Everest, 1998.
- MARTÍNEZ, Josep Antoni. *La magia de la luna*. Alzira: Algar Editorial, 2008.
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio. *Farsas contemporáneas*. León: Everest, 2005.
- MATEOS DE ZABALETA, Aurora. *La isla del tesoro*. Barcelona: Edebé, 1984.
- MATILLA, Luis. *Manzanas Rojas*. Madrid: Anaya, 2004.
- MATILLA, Luis. *El último curso*. Madrid: Anaya, 2009.
- MATILLA, Luis. *Las piernas de Amadú*. Madrid: Anaya, 2011.
- MENDOZA FILLOLA, A. «La renovación del canon escolar. La integración de la literatura infantil y juvenil en la formación literaria.» <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-renovacin-del-canon-escolar---la-integracin-de-la-literatura-infantil-y-juvenil-en-la-formacin-literaria-0/>
- MIRA, Juan Luis. *Litrona*. Alzira: Algar Ediciones, 2009.

- MIRALLES, Alberto. *Capa y espada*. León: Caja España. Obra Social y Cultural, 1990.
- MIRALLES, Alberto. *La edad de los prodigios*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1994.
- MIRALLES, Alberto. *En busca de la isla del tesoro*. Madrid: CSS, 1996.
- MIRALLES, Alberto. *Héroes mitológicos*. Madrid: ASSITEJ ESPAÑA, 2000.
- MORAL, Ignacio. *Un día de espías o El caso del repollo con gafas*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1994.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*. Madrid: Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud, 2007.
- MUÑOZ HIDALGO, Manuel. *Como reyes*. Madrid: CSS, 2002.
- MUÑOZ PEINADOR, Javier. *En nombre de la Infanta Carlota*. León: Everest, 2005.
- MURILLO, Miguel. *El lazarrillo de Tormes* (adapt.). León: Everest, 2005.
- NOVALGOS, César. *Los pasos de camino*. León: Everest, 2005.
- OLIVARES, Tina. *Au revoir, Marie*. Madrid: Anaya, 2010.
- ONIEVA, Antonio J. *El detective Man-the-khon*. Madrid: CSS, 2010.
- PACHECO, Miguel. *Jonás, Jonás*. León: Caja España. Obra Social y Cultural, 1988.
- PACHECO, Miguel. *Las sirenas se aburren*. León: Everest, 2005.
- PASCUAL, Itziar. *Mascando Ortigas*. Madrid: ASSITEJ ESPAÑA, 2005.
- PASCUAL, Itziar. *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1956)*. Madrid: Biblioteca Temática Resad. Fundamentos, 2008.
- PEDRERO, Paloma. *La isla amarilla*. Ciudad Real: Ñaque, 1995.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. *La niña que riega las albahacas*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1997.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. *El parlamento de los animales*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.
- ROMERO DEL RÍO, M^a P. *La Oveja verde; Sueños en un faro*. Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, 1988.
- SANDÍN, M. *Las bodas*. Madrid: CSS, 2001.
- TEJERINA, Isabel. *Estudio de textos teatrales para niños*. Santander: Universidad de Cantabria Isabel, 1993.
- VV. AA. *Teatro breve*. León: Everest, 2004.
- VV. AA. *Teatro juvenil*. (Parte de obra completa: T.3). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2002.
- VOLTAS, Jordi. *La farsa del príncipe encadenado*. Barcelona: La Galera, 1994.
- ZURRO, Alfonso Javier. *Farsas maravillosas*. León: Everest, 2004.

■ NOTAS

1. Nomenclatura acuñada por Mendoza Fillola en el artículo «La renovación del canon escolar: la integración de la literatura infantil y juvenil en la formación literaria». (Mendoza)
2. García Padrino (García) recoge en su Anexo 1 la lista de obras que constituyen el repertorio de lo que sería la «Biblioteca ideal» creada en 2000, con cien obras de la literatura infantil española del siglo XX, selección que a través de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez ha reunido a un amplio número de especialistas. Entre los cien libros solo cuatro son del género teatral: *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* de Alonso de Santos, *El hombre de las cien manos* de Luis Matilla, *Teatro Infantil II: El raterillo y Asamblea General* de L. Olmo y P. Enciso y *La cabeza del dragón* de Ramón M^a del Valle Inclán. García pone de manifiesto que, en la mayoría de repertorios del canon, el teatro y la poesía están ausentes, como en la selección de ciento sesenta obras de la publicación *Libros infantiles y juveniles para hacer buenos lectores* de Pablo Barrena y otros, editado en Madrid, editorial Educación y Biblioteca en 2003.
3. No nos cuestionamos la existencia de espectáculos para jóvenes aunque a diferencia de otros países de nuestro entorno, en España no hay ni salas específicas –sino de teatro infantil y juvenil sin matices–, ni suficiente oferta tampoco en este sentido. Si revisamos al azar un catálogo de la oferta de Teatralia, el de 2010, por ejemplo, podemos ver que se programan solo cuatro espectáculos para adolescentes a partir de doce años, frente a treinta y uno para niños hasta esa edad.
4. Por ejemplo, la colección Galería del Unicornio de la editorial CCS distingue colores diversos para cada edad: azul, para primeras edades; rojo, a partir de ocho años; verde, a partir de doce años y marrón, para chicos de quince, además del color morado para teatro clásico. En el caso de la colección Punto de encuentro de Everest, en muchas de las las cubiertas del libro se emplean fotografías o ilustraciones para atraer al lector adolescente. Sopa de libros de Anaya permite también identificar la franja de edad recomendada.
5. El teatro infantil y juvenil había adquirido conciencia literaria en la prensa infantil del siglo XIX con un teatro moralizante de valores burgueses. Entre los primeros autores del siglo XX destacan Pi i Arsuaga, con obras para representar por niños o niñas –como harían después Bartolozzi, Donato y Elena Fortún– y Sainz Noguera o Marinello. La puesta en escena institucionalizó el teatro infantil y juvenil con Folch i Torres en Barcelona o Benavente en Madrid, al que se le atribuyen siete obras infantiles con carga didáctica pero también intención lúdica y, junto a él, los dramaturgos Martínez Sierra, Linares Rivas, Marquina, Valle-Inclán, los hermanos Álvarez Quintero, Ceferino Palencia, o Manuel Abril, y posteriormente los vanguardistas y la

Generación del 27 con obras para niños y jóvenes de Gómez de la Serna, Lorca, Alberti y, sobre todo, Casona. La creación del Teatro Popular Infantil por Lauro Olmo da paso al teatro realista con mensaje político que también dirigen a niños, Alfonso Sastre o Carlos Muñiz y, en los setenta, por caminos más personales, Jesús Campos, Alonso de Santos y Luis Matilla.

6. Los libros de teatro para niños y jóvenes se habían comenzado a editar a partir de los años cincuenta en la Galería Dramática Salesiana y la colección Edebé, ya que en los colegios religiosos se llevó a cabo una especial divulgación del teatro, tarea que continuó Acción Educativa en los setenta, y en los ochenta AETIJ, luego ASSITEJ, y se iba consolidando en los años posteriores una oferta editorial amplia con más de una docena de colecciones en diversas editoriales: Focos y Bambalinas de Everest, Escelier, La Galera, Edelvives, Parragón, Escuela Española, Alba y Mayo de Ediciones de la Torre, Las campanas, Arbolé, Bromera, CSS, Fuente Dorada, etc. Se publicaron adaptaciones de clásicos universales y españoles y obras de múltiples tendencias: comprometida, sentimental, religiosa, lúdica, fantástica, histórica, de ciencia-ficción o de juego infantil.
7. Nos referimos a *Manzanas rojas* (2004), *El último curso* (2009) *Las piernas de Amaidú* (2011).
8. Existían adaptaciones de clásicos ya en los setenta. Aurora Díaz Plaja cita catorce libros en 1978.
9. Consideramos que existen tres fórmulas de reescritura dramática para adolescentes: la reescritura externa que afecta al vocabulario y emplea la concisión del diálogo dramático; la reescritura interna o imitación seria que emplea la condensación, amputa o amplifica personajes, actos, escenas, acotaciones; la reescritura libre que permite trasposiciones a otros periodos históricos, otro lenguaje, amplifica diálogos, etc.