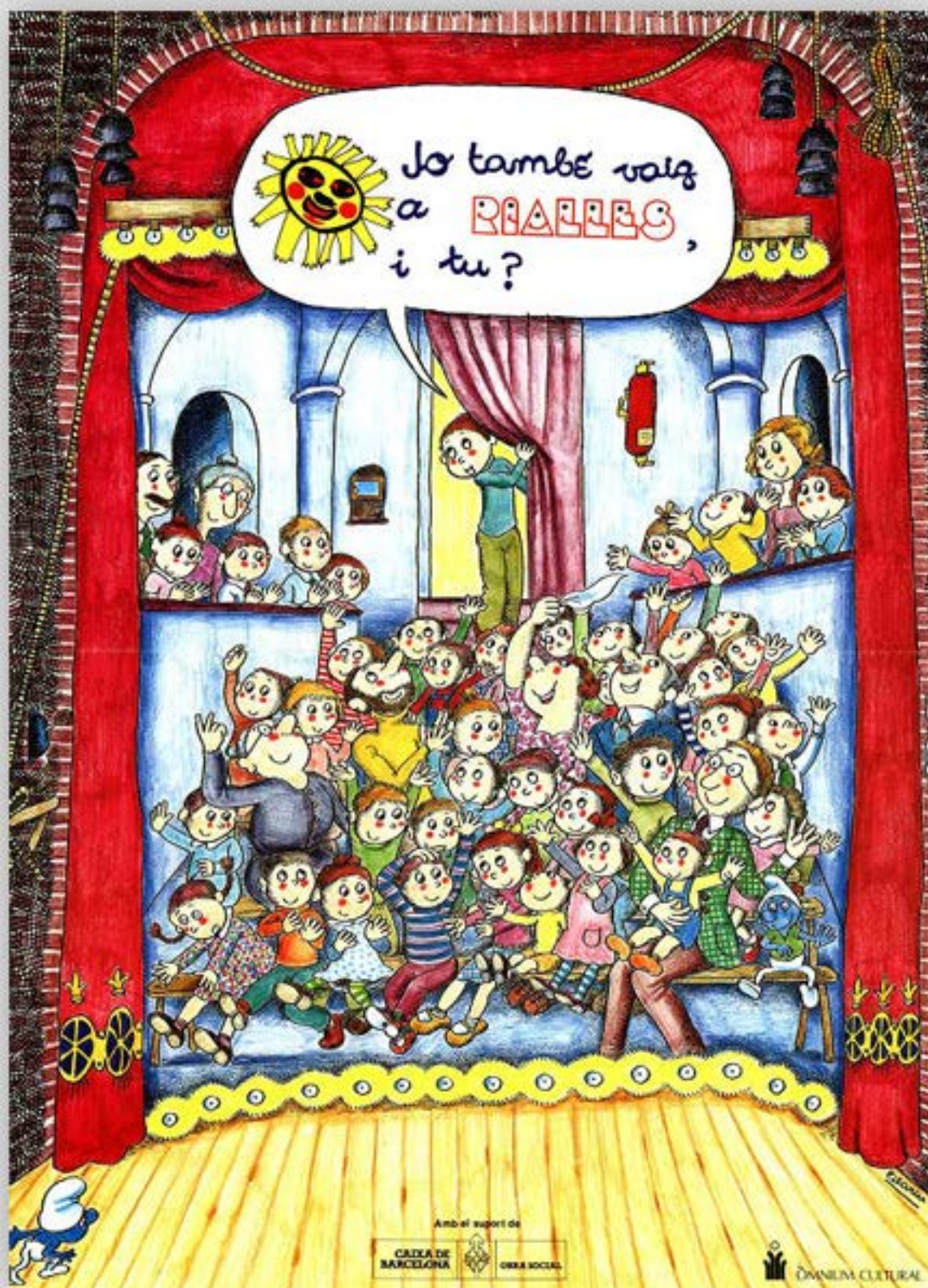


# Teatro infantil y juvenil

Nº5, 1 de junio de 2012



**magnórisis**

Revista de investigació teatral

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: Cartel «Jo també vaig a Rialles i tu?», por gentileza del [MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques](#)

***Jo també vaig a Rialles i tu?***

**Pilarín Bayés**

s.a.

Cartel-póster, 46 x 33 cm.

Moviment Rialles con el apoyo de Caixa de Barcelona y Òmnium Cultural de Terrasa

**Pilarín Bayés** nace en Vic en 1941. Estudia en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y allí la descubre la pedagoga Marta Mata, que la introduce en el mundo profesional. En 1964 publica su primer cuento para niños, en la Editorial Galera, *El meu pardal* y comienza a colaborar con la revista *Cavall Fort*.

Pilarín Bayés ha publicado más de 765 libros, algunos traducidos a ocho idiomas. Ha colaborado en innumerables publicaciones, exposiciones de obras originales, y sus dibujos se han aplicado a todo tipo de soportes y formas.

En 1991 la *Generalitat de Catalunya* le dio la Cruz de Sant Jordi, y en abril de 2011, Vic le concedió la Medalla de Oro de la ciudad.

Información extraída de la página oficial de la autora: <http://pilarin.cat/>

**El Moviment Rialles** nace en 1972 en la delegación Òmnium Cultural de Terrassa (Barcelona) y rápidamente se extiende por toda Cataluña. Su objetivo es ofrecer periódicamente espectáculos en catalán para los más jóvenes, que les permitan sintonizar con la cultura catalana y universal.

# El teatro para niños y jóvenes de Jesús Campos

Berta Muñoz Cáliz  
Centro de Documentación Teatral  
[berta.munoz@inaem.mcu.es](mailto:berta.munoz@inaem.mcu.es)

## Palabras clave:

Jesús Campos García, teatro para niños, teatro para jóvenes, dictaduras, drogas.

## Key Words:

Jesús Campos García, theatre for children, theatre for young people, dictatorships, drugs.

---

## Resumen:

En este artículo se analizan dos textos del dramaturgo Jesús Campos García: *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, que se estrenó en la etapa de la Transición política y se presentaba como «un espectáculo musical para menores / mayores», y *La fiera corrupta*, texto para adolescentes que se estrenó en 2004. Ambos son textos representativos del momento histórico en que se estrenaron y del teatro español para niños y jóvenes de la etapa democrática. Ambos reflejan problemas de actualidad y lo hacen desde una perspectiva crítica, y en ambos casos se trata de textos muy cuidados en sus aspectos formales, tanto lingüísticos como escénicos.

## Abstract:

In this article the author analyses two texts by the playwright Jesús Campos García: *Snow White and the Seven Giant Dwarfs*, which was premiered in the period of the Political Transition and was presented as «a musical show for children / adults», and *The Untamed Beast*, text aimed at teenagers which was premiered in 2004. Both of them are representative texts of the historical moment in which they were released and of the Spanish theatre for children and young people in the democratic era. Both reflect current problems and do so from a critical perspective and in both cases the playwright cares deeply about formal aspects, both linguistic and scenic.

---



La historia del teatro para niños y jóvenes en la España democrática es una historia aún por escribir. Desde que en los años ochenta Juan Cervera publicara su *Historia Crítica del Teatro Infantil Español* (1982) y Elisa Fernández Cambria realizara su estudio sobre el teatro infantil del siglo XX (1987) no se ha producido ningún intento de abarcar de forma global la historia del teatro para niños en nuestro país, como tampoco se ha producido ningún intento de analizar de forma pormenorizada lo ocurrido con este género durante los últimos treinta años<sup>1</sup>. Más inexplorado aún es el teatro para adolescentes, entre otros motivos, porque su surgimiento en nuestro país es muy reciente<sup>2</sup>. Tampoco abundan los trabajos sobre obras particulares o sobre autores concretos, eslabones necesarios para construir algún día esa inexistente historia del teatro infantil español desde la llegada de la democracia hasta nuestros días<sup>3</sup>. En el intento de contribuir a esa historia aún por escribir, en estas páginas intentaremos realizar una aproximación al teatro para niños y jóvenes de Jesús Campos, autor más conocido por su teatro para adultos que hasta el momento únicamente ha

<sup>1</sup> Sí contamos con las valiosas aproximaciones de Isabel Tejerina, máxima estudiosa del género desde los años noventa hasta nuestros días, quien en numerosas ocasiones ha abordado, desde una metodología estructuralista, el estudio de obras puntuales del teatro infantil español del siglo XX y de los elementos simbólicos, personajes, temas y estructuras recurrentes en muchas de ellas [1993, 1994a, 1994b, 1996, 1997, 1998, 2000, 2002, 2007]. Así mismo, existen aproximaciones bibliográficas y catálogos del teatro infantil publicado en España desde los años ochenta hasta los inicios del presente siglo [Butiñá, 1985, 1992, 2002; Muñoz Cáliz, 2006], así como una cuidada selección de los más importantes textos que se han editado y estrenado para público infantil [Lara, 2005]. Por otra parte, recientemente se ha publicado un monográfico de la revista *Lazarillo* sobre el teatro para niños y jóvenes en la España del siglo XXI [Lara, 2011]; revista que desde 2001 publica un balance anual de los mejores libros de teatro para niños publicados en la temporada [Muñoz Cáliz, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008 y 2009]. También son muy recientes los números monográficos de *Primer Acto* dedicados al teatro para niños: *Escena e infancia hoy (1 y 2)*. No es este el lugar para hacer un estado de la cuestión sobre esta materia, pero valgan estas mínimas referencias para dar una idea de la parquedad de estudios existentes en este ámbito, pues no son muchos más los trabajos de carácter general con los que contamos hasta el momento.

<sup>2</sup> Puede verse un reportaje sobre el estado actual del teatro para adolescentes en la sección «A debate» de la *Revista Digital de la Escena* de 2011: [http://teatro.es/contenidos/RDE11\\_1/aDebate.html](http://teatro.es/contenidos/RDE11_1/aDebate.html)

<sup>3</sup> A fecha de hoy, únicamente Luis Matilla cuenta con una monografía sobre su teatro para niños [López Askasibar, 2011], sin que el resto de dramaturgos hayan sido estudiados de forma pormenorizada, con la única excepción de un estudio que trata conjuntamente sobre varios de los más representativos autores desde la posguerra hasta la actualidad [Santolaria, 1998].



escrito dos obras para público infantil y juvenil. Pese a que Campos no se ha dedicado de forma continuada a escribir obras de este género, sino que entre la escritura de una y otra ha transcurrido casi un cuarto de siglo, lo cierto es que tanto *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* (escrita en 1977 y estrenada en 1978) como *La fiera corrupta* (escrita en 2001 y estrenada en 2004) son piezas lo suficientemente representativas del teatro infantil español más reciente como para merecer un estudio detenido.

En ningún caso estas obras deben considerarse como piezas menores dentro de la producción de Campos por el hecho de estar destinadas a los más jóvenes. Por el contrario, su autor ha desplegado una importante gama de recursos lingüísticos y escénicos a la hora de crearlas y ponerlas en escena, otorgando al teatro para niños y jóvenes todo el esfuerzo y el cuidado que este público merece. Ambas tienen en común el hecho de partir de elementos de la tradición para subvertir el contenido de la materia de la que parte y proponer una lectura nueva de la misma, lo que, por otra parte, es una de las principales características del teatro de este dramaturgo. También es común a ambas, como sucede con otras muchas de sus piezas, la voluntad de denunciar situaciones injustas y la invitación a actuar contra ellas. La relevancia de los signos no verbales y el hecho de que ambas puestas en escena fueran dirigidas por el dramaturgo, que se encargó igualmente de la escenografía en ambos casos, son otras de las características comunes a estas piezas y en general a todo el teatro del autor.

*Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* es una pieza de teatro musical escrita en 1977 y estrenada al año siguiente, en pleno proceso de Transición política<sup>4</sup>. Tal como señala Lola Lara en su introducción a la edición impresa

---

<sup>4</sup> *Blancanieves...* fue estrenada el 2 de diciembre de 1978 en el Teatro Barceló de Madrid, con arreglo al siguiente reparto: Carmen Gran (Hada), Marisa Sanz (Reina Madre), Nieves Rincón (Blancanieves), Nati Magallón (Reina Madrastra), Jesús Campos (Espejito Mágico), Antonio Ross (Guardia 1º), Abel Navarro (Guardia 2º), Ignacio Campos (Sabio), Paco Sánchez (Dormilón), Juan Flores (Conforme), Miguel A. Suárez (Mudito), José Luis de la Fuente (Aventuras), Marisa Sanz (Sentimental), José R. Olsen (Gruñón) y Antonio Álvarez Cano (Viajero Lejano). La banda sonora fue interpretada por José Carlos G. «Mac» (teclados), Alberto Casas (guitarra), Eduardo Rodríguez (bajo) y Pedro Moreno (batería y percusión). Como es habitual en sus espectáculos, además de escribir el texto, Jesús



[1998: 7], Campos la escribe en uno de los momentos más fértiles y prometedores de su carrera (desde el inicio de la década de los setenta ha escrito numerosos textos, la mayoría de los cuales han obtenido importantes premios, y acaba de estrenar su obra premiada con el Lope de Vega en el Teatro María Guerrero), y lo hace en un momento histórico en el que el teatro infantil es un género con escaso prestigio y que apenas cuenta con cauces de distribución. Tal vez por este motivo José Monleón, en su crítica del estreno madrileño de esta obra, llamaba la atención sobre el hecho de que un autor premiado con el Lope de Vega y que acababa de estrenar en un teatro oficial volviera a los escenarios con una obra de teatro para niños. Tal era la situación del teatro infantil en España recién finalizada la dictadura. Y ello nos da la medida de lo insólito y arriesgado de esta experiencia.

Es cierto que desde los teatros oficiales se habían llevado a cabo, ya desde los años sesenta, una serie de esfuerzos por dignificar el teatro infantil y hacer representaciones de calidad (así, por ejemplo, con el grupo «Los Títeres» de la Sección Femenina, con la que se montaron obras como *La feria del come y calla*, de Alfredo Mañas, o *El cocherito Leré*, de Ricardo López Aranda, o con el grupo Teatro Municipal Infantil de Madrid, que montó textos como *El hombre de las cien manos*, de Luis Matilla [Muñoz Cáliz, 2011], pero las iniciativas privadas que existían en este sentido eran prácticamente nulas, y en este ámbito la experiencia de Campos, con su compañía de teatro independiente Taller de Teatro, será pionera en la España democrática<sup>5</sup>.

---

Campos se encargó de la dirección y de la escenografía del espectáculo, y en este caso, también de la música del mismo.

Desde entonces, la obra no ha vuelto a representarse profesionalmente en España. No obstante, su publicación veinte años más tarde por la editorial CCS, en una de las más importantes colecciones de teatro que existían en aquel momento, ha propiciado varias representaciones escolares, y su edición en línea (tanto en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes como en la página personal del autor) ha hecho posible su estreno profesional en la ciudad de Rocha (Uruguay) en 2009.

<sup>5</sup> Como excepciones, cabe citar a las compañías U de Cuc, de Barcelona, y Rinconete y Cortadillo, de Madrid, que dirigía José María Morera y que contaba con importantes ayudas oficiales. Ambas son mencionadas por Monleón en su crítica del estreno de *Blancanieves* (1978).

---



Pese a lo que tiene de insólito, tanto en el panorama teatral del momento como en la trayectoria de su autor, que hasta ese momento únicamente había escrito obras de teatro para adultos, esta obra no supone una pieza aislada ni anecdótica, sino que se inserta de forma coherente en el conjunto de la obra de Campos y en el contexto teatral de una España que empezaba a vivir los nuevos tiempos democráticos con un profundo deseo de libertad y de renovación en todos los ámbitos, incluido el escénico, que vive entonces una de sus etapas más ricas y fructíferas. Como se ha dicho, esta pieza tiene muchos elementos en común con otras obras del autor, pero también con muchas de lo que se denominó el «Nuevo Teatro Español». Por otra parte, también es clara su ubicación en la historia del teatro infantil español, un teatro que desde las primeras tentativas de Lauro Olmo y Pilar Enciso en los años cincuenta venía reivindicando un papel crítico y disconforme con la realidad política de la dictadura.

*Blancanieves...* será el tercer estreno de Campos y el primero de un texto suyo escrito enteramente en libertad, y ello se reflejará en la nueva forma de percibir el futuro personal y colectivo que expresa esta obra con respecto a las anteriores. Desde el desconsuelo existencialista de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (Teatro Alfil, 1975), hasta el final esperanzado de *7.000 gallinas y un camello* (Teatro María Guerrero, 1976) se podía apreciar un cambio significativo en su escritura. No obstante, será en *Blancanieves...* donde cristalice de forma más rotunda esta transformación, hasta el punto de que puede hablarse de un genuino optimismo y una esperanza cierta en el futuro; una transformación que no solo afectaba al autor de forma individual sino que expresaba el nuevo sentir colectivo de la sociedad española. Y significativamente, esta nueva mirada esperanzada del autor se materializa en una obra que se dirige a los niños, en quienes se cifra, como veremos, la promesa de un futuro alejado del oscurantismo y del miedo del pasado.

Un futuro, claro está, estrechamente relacionado con la nueva situación política del país. Ya desde el propio cartel anunciador,

---



*Blancanieves...* se presentaba como «Un espectáculo musical para mayores / Un espectáculo musical para menores», sugiriendo así desde el principio la posibilidad de interpretarla desde varios niveles de lectura. En ella se recrea la historia de Blancanieves y los siete enanitos de forma que una de sus posibles lecturas se producía en clave política, o sea «para mayores», si bien también era posible seguirla y disfrutarla sin necesidad de alcanzar este nivel de interpretación, de ahí su carácter de obra «para menores». Más adelante nos detendremos en ambos niveles de lectura.

Como se dijo, en este texto Campos se basa en la tradición para transgredirla. Al igual que muchas otras obras del teatro para niños de su tiempo, *Blancanieves...* se inspiraba en un cuento tradicional. Tal como he comentado en otros trabajos [Muñoz Cáliz, 2006c], esta es una característica común al teatro para niños del siglo XX y ha sido utilizada por los diferentes autores de muy distintas formas y con distintas finalidades, desde la actitud más respetuosa hacia los cuentos tradicionales hasta la más rupturista, desde el puro juego hasta la denuncia política. En este caso, la inspiración en un cuento tradicional está motivada por el deseo del autor de jugar con una materia que resulte familiar y conocida al público al que va dirigida, tal como él mismo explicaba en la edición impresa de esta obra:

Los cuentos tradicionales residen en nuestra memoria más remota, y allí conviven con las vivencias de la infancia como una vivencia más. Si nuestra mente adulta no hubiera establecido la diferencia, Cenicienta, Caperucita, Pulgarcito o Blancanieves se confundirían con los vecinos, familiares y amigos que tratamos durante los primeros años de nuestra vida como la cosa más natural.

De hecho, el recuerdo de muchas de esas personas nos resulta más borroso que el de los protagonistas de los cuentos. De ahí que retomar un cuento sea retomar algo vivo, algo personal que, al mismo tiempo –y eso es lo prodigioso–, nos es común a todos. [Campos, 1998: 10].

En esta peculiar versión de Blancanieves, Campos sigue en líneas generales la trama argumental del cuento, aunque introduce variaciones significativas que serán las que doten de un nuevo sentido a esta fábula. Así, encontramos a la tenebrosa madrastra ocupada únicamente en mirarse al





espejo y en adornarse con brillantes y piedras preciosas. Tal es su ansia de conseguir más y más joyas, que ordena que los enanitos dejen de trabajar en las minas de carbón y se dediquen únicamente a explotar las minas de oro y diamantes, dejando que sus súbditos se mueran de frío. Si bien ya en el cuento tradicional los enanitos trabajaban en las minas, aquí se introduce esta variante que incide en la explotación de estos personajes y en el sinsentido que ellos encuentran en su tarea. También como en el cuento, la Madrastra, al saber que Blancanieves es más hermosa que ella, ordena llevarla al Bosque para asesinarla, y al igual que en aquel, pide su corazón como prueba del asesinato. En este caso quien recibe el encargo de matarla no es un cazador, como en el cuento, sino los Guardias de la Reina, quienes, en parte debido a su propia incompetencia, en parte debido a la intervención de los Enanitos, y en parte a la compasión que sienten por la niña (único factor, este último, que intervenía en el cuento), decidirán sacrificar a un animal para sacarle el corazón y dejar libre a Blancanieves. Al encontrarse con los supuestos Enanitos, que en realidad no lo son, la protagonista, tal como temía la Madrastra, les revelará que son gigantes, elemento que constituye el aspecto más novedoso de esta versión y que da título a la obra.

El paralelismo con el cuento se retoma cuando el Espejito le confiese a la Reina que Blancanieves vive en el Bosque con los Enanitos. La Reina, transmutada en anciana gracias a un conjuro, busca personalmente a la niña para envenenarla y lo hace mediante una «manzana» (que aquí adquiere la forma de una pantalla de TV) que la deja profundamente dormida. A partir de aquí, las diferencias con el cuento se acentúan y la lectura política se hace más clara. Así, cuando los Enanitos, creyéndola muerta, se disponen a enterrarla, aparece el Viajero Lejano, llegado de otro país, anunciándoles que se encuentran dentro del cuento de Blancanieves (introduciendo así un elemento metaficcional) y que ella en realidad está dormida. Como en el cuento tradicional, él la despierta con su beso de amor, aunque aquí, además, «despierta» a los Enanitos al decirles que él también los ve como gigantes, y que es la Reina quien les hace creer que no lo son para abusar de

---



ellos. En esto, aparece la Madrastra con sus Guardias para hacerles frente, pero los Guardias deciden abandonarla, por lo que ella muere en un ataque de ira y de soberbia, para bien de sus súbditos, que acaban el cuento felices y libres.

La lectura política es clara. Pero, como se dijo, la obra no se dirige únicamente a un público adulto capaz de interpretarla en clave alegórica. En realidad, lo primero que llama la atención al lector de hoy es el humor con que están tratadas las situaciones y la riqueza de su lenguaje, que oscila entre la extrema delicadeza con que se expresan algunos personajes y el habla caricaturesca de otros. Nos encontramos ante un texto muy elaborado formalmente que no se limita a presentar de forma esquemática una lectura sociopolítica, sino que desarrolla los diálogos y las situaciones con gran cuidado del lenguaje –Cristina Santolaria habla de «imágenes de una gran calidad poética» en esta obra [1998]– y con una clara consciencia de ese otro público al que se dirige la obra, el constituido por los niños. Para ello, Campos, siguiendo una estrategia comunicativa habitual a lo largo de toda su trayectoria, parte de los códigos con los que el público al que se dirige está familiarizado (en este caso, el de los cuentos de hadas, pero también, como veremos, el de los dibujos animados), y los elabora de forma muy personal, mezclando elementos de códigos diversos y ofreciendo una lectura nueva del cuento en el que se basa: nueva no solo para los adultos que accedían a ese otro nivel de interpretación, sino también para los niños que la leían o la presenciaban.

Desde el inicio de la obra, se introduce al espectador en el territorio del cuento tradicional y en el ámbito de lo maravilloso. Así, el texto arranca con una breve narración del Hada madrina que nos introduce de lleno en dichas claves: desde el «Érase una vez...» con que comienza el relato hasta la nube de polvo dorado que la recubre; desde la sola presencia de la Reina Madre, cuyos gestos y cuyo lenguaje destilan delicadeza y ternura, sumergiendo al espectador en el territorio de los cuentos infantiles, hasta el



hecho de que su muerte se produzca por un pinchazo mientras cose (evocando así otros célebres cuentos de hadas).

HADA.—(*Dirigiéndose al público.*) Érase una vez, que en un país no tan lejano, había, no hace mucho tiempo, una buena Reina que bordaba jazmines con hilo de algodón cuando aún era invierno. Tarde con tarde, esperaba a la hija que le había de nacer sentada a la luz de la ventana. Y tanto se entretenía viendo caer la nieve que, con la aguja de bordar primaveras, se bordó los dedos de sangre.

[...]

REINA MADRE.—Tendré una hija con los labios rojos como mi sangre, el pelo negro como el marco de esta ventana y la piel blanca como la nieve, que es fría y quema, y no tiene mancha ni sombra. Y por ser como la nieve, será llamada por todos: Blancanieves. [Campos, 1998: 18-19<sup>6</sup>].

Los signos no verbales de la representación contribuyen a potenciar este efecto de inmersión en lo maravilloso e irreal. Así, el espacio escénico en que transcurre la representación: un escenario blanco, translúcido (construido a base de virutas de celofán y capas de plástico transparente), en el que poder «pintar con la luz» [13]. El vestuario de los personajes y la iluminación se encargarán de sumir por completo al espectador en un mundo próximo al de los cuentos de hadas, ilusión que solo se romperá al final de la obra (mediante el vestuario «real» del Viajero Lejano), de forma simultánea al «despertar» de los protagonistas. Así, por ejemplo, el vestuario de Blancanieves se adorna con guirnaldas de flores, y en su mano sostiene el esqueleto de una sombrilla de la que penden pájaros de cristal; la Reina luce «diadema, collares y corpiño con profusión de pedrería» [16]; los enanitos, que llevarán trajes y cabezas de gran tamaño, visten «casacones muy amplios de colores vivos» [16]; el Espejito viste «malla plateada» [16]; la Reina Madre «viste de azul y actúa *azulmente*» [15]... Como se puede ver, en su conjunto nos encontramos ante un vestuario colorista y alejado de la realidad cotidiana, propio del imaginario de los cuentos de hadas. Así mismo, la iluminación, tal como la describe Campos en la acotación inicial,

<sup>6</sup> En adelante, cito siempre por la edición impresa de CCS en la colección Galería del Unicornio, Madrid, 1998.



aporta un tono irreal y maravilloso: esta «se proyectará de forma que las tonalidades se consigan por la suma de los distintos colores básicos. La naturaleza del soporte permitirá que, al superponerse estos [...], se produzca una trama cromática mucho más rica que la que se obtendría con una iluminación convencional» [14].

No obstante, la obra de Campos no solo toma el mundo de los cuentos de hadas como punto de partida; de hecho, los niños del período no solo tenían el referente del cuento de los hermanos Grimm (1812), sino también, y tal vez más presente que aquel, el de la película de Disney (1937), que por entonces se había convertido en todo un clásico del cine animado. Las acotaciones hablan explícitamente de elementos caricaturescos próximos al mundo de las películas de animación. Así, por ejemplo, en la descripción inicial que Campos realiza del Espejito se nos dice que sus movimientos, coordinados y simétricos a los de la Madrastra, tendrán «un cierto matiz caricaturesco» [16]. Los Guardias de la Reina son descritos del siguiente modo: «El primero, histérico, y el segundo, bobalicón» [16], ofreciendo igualmente una idea caricaturesca de los mismos. En la descripción de los Enanitos, se nos dice que «Sus movimientos (también sus voces) deberán sugerirnos los modos de los dibujos animados»; así, por ejemplo, «cada desplazamiento irá precedido de su contrario, de manera que, si van a avanzar, antes retrocederán mínimamente; y si alguno fuera a volver la cabeza hacia la derecha, antes la giraría ligeramente hacia la izquierda» [16-17]. A lo largo de la obra, tanto el lenguaje como el movimiento de los personajes incidirán en este matiz caricaturesco que impregna el conjunto de la representación.

Así pues, tanto el cuento tradicional como la película de animación del mismo título constituyen las fuentes en que Campos se basa principalmente para crear esta comedia musical. Y como en toda comedia, el autor parte de un desorden inicial para finalmente restaurar el orden al término de la misma. La obra se estructura en dos actos, el primero de los cuales se corresponde con el advenimiento del desorden en el Reino: la



soberbia de la Madrastra desencadenará, en primer lugar, un cambio radical en las vidas de sus súbditos, obligados a pasar frío durante todo el invierno tras abandonar su trabajo en las minas de carbón, y en segundo lugar, la amenaza de muerte para Blancanieves, con el consiguiente disgusto de los Guardias encargados de la ejecución y la indignación de los propios árboles del bosque, que entonarán una canción expresando su sentimiento de impotencia. De acuerdo con los códigos de la comedia musical, las principales acciones van acompañadas de ilustraciones musicales: ya desde el principio de la obra, la muerte de la Reina Madre es narrada a través de una canción, como también a través de la música expresa la Madrastra su ambición, el Espejito expresa su perplejidad y su disgusto por el papel que le ha tocado, los Enanitos se quejan por su trabajo, y los Guardias muestran su rechazo hacia su papel de verdugos.

El Acto Segundo se corresponde con la restauración del orden, y se inicia con el aviso del Hada a los Enanitos para que acudan a salvar a Blancanieves. Cuando todo parece perdido, la intervención (torpe y algo cómica) de este personaje será el desencadenante que invierta el signo de lo que a todos parecía irreversible. Los Enanitos convencerán a los Guardias para que no la maten, además de invitarles a comer unas tajadas del carnero al que le van a extraer el corazón. Cuando parece que todo camina hacia el orden de nuevo, el Espejito chivato le confiesa a la Reina la verdad. Pero cuando la obra parecía abocada a un trágico final, aparece el Viajero Lejano, trasunto del Príncipe del cuento, quien, a modo de *deus ex machina*, llega desde fuera para resolver la situación y restaurar, esta vez sí, el orden de la comedia. En este segundo acto, no hay canciones que interrumpan la tensión dramática en la escena de mayor dramatismo, aquella en que los Guardias se debaten entre si matar a Blancanieves o no, pero el elemento musical vuelve a retomarse a partir de que la niña les dice a los Enanitos que son gigantes, ante la consiguiente risa benévola de ellos. A partir de aquí, un total de siete canciones acompañan a las principales acciones de nuevo, y escuchándolas podemos comprobar cómo la música varía conforme al tono de la

---





representación: tierna en ocasiones, cómica en otras, tenebrosa en otras y esperanzadora en la canción final<sup>7</sup>. Estos cambios son muy pronunciados y van creando atmósferas muy distintas entre sí gracias a la diversidad de los recursos, tanto lingüísticos como no verbales, desplegados por el autor.

A estas alturas, el lector se preguntará dónde queda la lectura política de la obra, más allá de los detalles antes comentados, como el paralelismo entre la Madrastra y el dictador, o el televisor que aquella le entrega a la niña para envenenarla. En efecto, no se trata de detalles aislados dentro de la obra. Por el contrario, ya desde el principio, el Hada arranca así su narración inicial: «Érase una vez, que en un país no tan lejano, había, no hace mucho tiempo...» [18]. Así mismo, el Espejito en su canción nos da una pista del papel adulador y oportunista que le ha tocado hacer en esta función, papel mucho más próximo a ciertas realidades políticas que a la lógica de los cuentos de hadas: «[...] Tengo mil respuestas. / Hago mil encuestas. / Informo de todo. / Doy mi parecer. / Pero si incomoda, / me pongo a la moda, / y lo que antes dije / lo digo al revés» [26]. Igualmente, los Enanitos en su canción expresan su sentimiento de impotencia ante el abuso al que son sometidos, un claro abuso laboral y social: «No sé qué va a pasar / pero esto está muy mal. / Y tienes que aguantarte / o te pueden aplastar...» [28]. Son solo algunos ejemplos entresacados del texto, que muestran cómo a lo largo de toda la obra Campos va proporcionando informaciones al lector adulto para que lea la obra en el sentido político que ya comentamos. Pero será al final de la obra cuando estos detalles aparezcan en mayor medida, sobre todo a partir de la llegada del Viajero Lejano, quien les comentará que «Viajando te enteras de muchas cosas. Y es que en otros lugares han ocurrido historias parecidas» [72]. Será también este personaje quien propicie la anagnórisis final al hacer ver a los Enanitos que no son tales. En definitiva, aunque hay detalles a lo largo de toda la obra que permiten leerla

---

<sup>7</sup> La música de las canciones fue compuesta por el propio Campos, con arreglos musicales a cargo del grupo «Zumo» (que ya había trabajado con Campos anteriormente), y aún hoy podemos escuchar toda la banda sonora gracias a una grabación en forma de fonograma conservada en el archivo personal del autor.



en un sentido político y social, será sobre todo al final de la misma cuando el conjunto de la obra complete su sentido, de la mano del citado personaje, con el que de algún modo irrumpe la «realidad» en el cuento:

VIAJERO LEJANO.—Bueno... Yo soy un viajero lejano y quería preguntaros qué lugar es éste.

GRUÑÓN.—El Bosque de los Pasos Perdidos. ¿Pasa algo?

VIAJERO LEJANO.—Lo que me temía. O sea que éste es el cuento de Blancanieves.

AVENTURAS.—¿Qué sabes tú de Blancanieves?

SENTIMENTAL.—Blancanieves ha muerto.

VIAJERO LEJANO.—Yo sé lo que sabe todo el mundo. Y sé que Blancanieves no ha muerto. [69].

Como se puede ver, la lectura política está estrechamente relacionada con el momento político que vivía el país, recién salido de la dictadura de Franco (significativamente, *Blancanieves*... se estrenaba por las mismas fechas en que se promulgaba la Constitución Española de 1978<sup>8</sup>), quien había «envenenado» a los españoles a través de su aparato fascista de prensa y propaganda (aquí representado por el televisor que la Madrastra entrega a Blancanieves), y había hecho todo lo posible para infantilizar a la población y mantenerla sumida en el miedo, la pasividad y la apatía política<sup>9</sup>. El «despertar» de Blancanieves, pues, así como el de los Enanitos, es el despertar de una sociedad que ha perdido el miedo al dictador y que tiene que aprender a vivir en libertad. La vinculación con otras obras escritas en el mismo período es clara, tanto con los textos del propio Campos, como el ya citado *7000 gallinas y un camello*, en el que se anunciaba la llegada de una alegórica «primavera» con toda su carga simbólica de renovación social y política, y con textos de otros autores, como la pieza para niños *El generalito* (1979), del dramaturgo hispano-chileno Jorge Díaz, entre otras muchas piezas de los llamados autores del

<sup>8</sup> Como se dijo, el 2 de diciembre se estrenaba la obra en el Teatro Barceló, y cuatro días más tarde se aprobaba la Carta Magna.

<sup>9</sup> De hecho, uno de los argumentos que se esgrimió para aprobar la Ley de Prensa de 1966, que sustituyó a la ley de guerra de 1938, fue que por entonces la sociedad española había alcanzado una «mayoría de edad» que hacía innecesaria la censura previa de publicaciones.



«Nuevo Teatro Español», pues, tal como señaló Alberto Miralles, la dictadura y sus secuelas constituyeron uno de los temas más recurrentes entre los autores más comprometidos e innovadores del período (Miralles, 1977). Incidiendo en esta lectura «para mayores», Lola Lara escribe:

Podría decirse incluso que *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* está dirigida a adultos que, al entender de los poderosos, aún no han alcanzado la mayoría de edad. Podría (¿por qué no?) interpretarse que lo que hace el autor es dirigirse a su público natural, el adulto, en clave infantil, poniendo así en el ridículo más absoluto el discurso de un gobierno anquilosado en la idea de que sus gobernados no han alcanzado suficiente preparación. [1998: 7].

Pero, como se dijo, la obra no solo guardaba un mensaje para los mayores. También guardaba más de una revelación para los niños espectadores, quienes, además de divertirse con las muchas situaciones de humor, tenían la oportunidad de comprender los mecanismos del abuso de poder (aunque no supieran bien lo que había sido la dictadura), así como de comprobar cómo su mirada limpia de niños (representada por Blancanieves) no era muy distinta a la del héroe que resuelve la situación (recordemos que es ella la primera que les dice a los enanitos que no lo son). Vale la pena citar de nuevo las palabras de Lola Lara en su prólogo a la edición de esta obra en la colección Galería del Unicornio:

[...] Campos ha dado un giro de tuerca al modo de entender el teatro escrito para el público de menos edad y ha inmerso al niño en un discurso donde no se elude el compromiso frente a la más oscura de las realidades, el poder dictatorial. [...]

Ante una realidad de mentira, de fuerza bruta y de ambición desmedida, se nos presenta un personaje lejano (un curioso príncipe azul), ajeno a la situación, que nos indica una salida colectiva, solidaria, que pasa por afrontar el miedo y porque los débiles se mantengan unidos. Es fácil de entender. Como lo es que Campos no se haya dirigido a los niños desde una vocecita afectada de “infantilismo”; todo lo contrario, les ha mirado a la cara y, desde su condición de adulto, les ha colocado frente a una realidad nada dulcificada.

Pero es que, además, les habla de ellos mismos y, en una actitud no paternalista, les ha hecho coprotagonistas en la resolución de una situación a todas luces injusta, les otorga un papel social activo. Y lo hace, diciéndoles



que la inocencia de Blancanieves, la pureza de sus actos [...], la ingenuidad absoluta, la –al fin– blanquísima mirada de la infancia puede ser tan valerosa como la más heroica de las acciones. [...] No cabe mayor dignificación de la infancia. [Lara, 1998: 8-9].

De algún modo, los niños recibían un mensaje revolucionario al ser invitados de decir sin miedo lo que veían y a no dejarse coaccionar por el argumento de que eran pequeños. Pero además, este descubrimiento no les llegaba de forma explícita ni aleccionadora, sino a través de situaciones divertidas y canciones adecuadas para su edad, y con las que igualmente se pueden seguir divirtiendo los niños de hoy, ajenos a la difícil realidad que servía de trasfondo a esta obra. Aunque las situaciones cómicas son muchas, a modo de ejemplo podemos citar algunas de ellas:

REINA.—¡Espejito Mágico! Espejito Mágico, di, responde. ¿Te ocurre algo? (*Aparte.*) Debe estar averiado. (*Lo traquetea.*) Espejito Mágico, Espejito Mágico, contesta. ¿Hay alguien en todos los pueblos y tierras del Reino que sea más hermosa que yo?

ESPEJITO MÁGICO.—A montones.

REINA.—¿Cómo dices?

ESPEJITO MÁGICO.—Que a montones, que más guapas y hermosas que tú las hay a montones.

REINA.—(*Aparte.*) Sí, seguro. Se ve que está estropeado. Voy a probar otra vez. (*Amenazante.*) Espejito Mágico, Espejito Mágico. ¿Hay alguien en todo el mundo y sus contornos que sea más rica y poderosa que yo?

ESPEJITO MÁGICO.—Mira, Reina, es que eres una pesada. ¡Me tienes de Espejito Mágico hasta la cornucopia! Te lo tengo dicho. Más guapas y más hermosas que tú las hay a montones. Aunque, eso sí, más ricas y poderosas, ninguna. [22].

GUARDIA 1º.—Yo daré la orden: preparado, apunte, fuego. Y a la voz de fuego, disparas.

GUARDIA 2º.—Yo... yo... yo no disparo. Si quieres, yo doy la orden y disparas tú.

GUARDIA 1º.—Pero, ¿dónde se ha visto a un soldado dándole órdenes a un cabo?

GUARDIA 2º.—Además, no me he traído munición.

GUARDIA 1º.—¿Cómo que no te has traído munición?

GUARDIA 2º.—No... no la he traído.

GUARDIA 1º.—O sea, que salimos de fusilamiento y te vienes sin balas.

GUARDIA 2º.—Yo qué sabía.

GUARDIA 1º.—¿Que qué sabías? ¿Qué crees, que hemos venido al bosque a coger setas?



GUARDIA 2º.— ¡Ah! ¡Qué buena idea! Yo conozco muy bien las que son venenosas. Y mi tía Enriqueta las cocina...

GUARDIA 1º.—¡Firmes!

GUARDIA 2º.—(*Ya firme.*) Cocina muy bien mi tía Enriqueta. [44-45].

Las citas podrían multiplicarse, pero preferimos remitir al lector a la publicación del texto completo en cualquiera de sus ediciones, en papel o digital [Campos, 1998: 2000]. En definitiva, tal como indicaba el cartel anunciador, el espectáculo era tanto un musical para mayores como para menores, y una vez presenciado el mismo, cabría preguntarse hasta qué punto el autor no estaba ironizando con la contraposición entre «mayores» y «menores» una vez que nos ha mostrado que los «enanitos» en realidad eran «gigantes».

Desde entonces hasta 2001 Campos no vuelve a hacer teatro para niños. Tras estrenar *Blancanieves...*, pondría en escena una nueva obra para adultos, *Es mentira* (Teatro Lavapiés, 1980), y a partir de entonces transcurriría un largo paréntesis de diez años hasta el estreno de *Entrando en calor* (Sala Mirador, 1990), años en los que se dedica a dirigir los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid. A partir de 1997 vuelve a estrenar regularmente a partir de *A ciegas* (Festival de Otoño 1997), a la que seguirán *Triple salto mortal con pirueta* (Festival de Madrid Sur 1997), *Naufregar en Internet* (Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1998), *Danza de ausencias* (Festival de Otoño 2000) y *Patético jinete del rock and roll* (Teatro Principal de Ourense, 2002). En esta nueva etapa obtiene algunos de los premios más importantes de su carrera, como el Nacional de Literatura Dramática (2000) y el Tirso de Molina (2001), entre otros, y es nombrado presidente de la Asociación de Autores de Teatro. Así pues, será también ahora, en una de las etapas más fructíferas de su trayectoria, cuando acometa el empeño de escribir y de poner en escena una obra para los más jóvenes: *La fiera corrupta* (2001).





*La fiera corrupta* se estrenó el 23 de marzo de 2004, en Alcalá de Henares, dentro del Festival Teatralia de la Comunidad de Madrid<sup>10</sup>. Desde que estrenó *Blancanieves...*, la situación del teatro para niños y jóvenes en España ha cambiado enormemente, hasta el punto de que esta primera década del siglo XXI ha sido calificada como «una década fructífera» en lo que a este género se refiere [Lara, 2011a]; no obstante, incluso en la nueva situación, esta empresa, llevada a cabo por la compañía Teatro A Teatro, resultaba excesivamente complicada para los parámetros de producción por los que habitualmente se movía y se sigue moviendo este teatro, en los cuales los montajes poco costosos y los cachés muy bajos son la nota predominante. Como veremos, se trataba de una producción ambiciosa en cuanto a su realización escénica (siete actores, medio centenar de marionetas y una escenografía de cierta complejidad), lo que dificultó su posterior distribución<sup>11</sup>.

Pese a la enorme distancia que existe entre esta y la obra anteriormente comentada, también son varios los elementos que las vinculan. Como en *Blancanieves...*, Campos aborda en *La fiera corrupta* un tema comprometido y de máxima actualidad, en este caso, el de las drogas de diseño. También aquí la anécdota personal de los jóvenes protagonistas aparece contextualizada en un entorno social y en una estructura de poder que es la responsable en último término de lo que les sucede a los personajes. Así pues, igualmente en esta obra está presente la denuncia política. Así mismo, en ambos textos el dramaturgo se ha basado en una narración procedente de la tradición (en este caso, en la leyenda de San

---

<sup>10</sup> El propio autor se encargó de la escenografía y la puesta en escena. El reparto estuvo compuesto por Pedro Santos (Rey), Mario Vedoya (Chambelán y Merca), María Pedroviejo (María), Iria Márquez (Tere), Francisco Pacheco (Martín), Vanesa Arévalo (Bueno), y Jesús Berenguer (Viejo Consejero). El resto de los personajes (cortezanos, Madre de María, Mandatario, Mesonero, Alcalde, Doncella, San Jorge, Pueblo, «Bakalaeros» y «Dragones») fueron interpretados por cincuenta marionetas manipuladas por estos mismos intérpretes, y con las voces en *off* de Silvia Peleija y el propio Jesús Campos. Miguel Brayda se encargó del diseño y de la construcción de las marionetas, y, junto con Luis Cañadas, de los teloncillos del teatrillo.

<sup>11</sup> Véase el «Cuaderno de bitácora» que escribe el propio Campos en la edición de esta obra [2009: 95-99].



Jorge) para ofrecer una lectura renovada y visión muy personal de la misma. A nivel lingüístico, el máximo cuidado que el autor ha puesto en la elaboración de los diálogos es otro de los puntos en común con *Blancanieves...* y en general con todo su teatro. Y a nivel escénico, al igual que en aquella, ha recurrido a máscaras, títeres y objetos mezclados con actores reales para introducir al espectador en un ambiente a medio camino entre la realidad y el cuento: si en *Blancanieves...* aparecían en escena actores de carne y hueso junto con otros cubiertos con grandes cabezas (los Enanitos) o con máscaras (la Madrastra-bruja durante el conjuro), aquí los actores aparecerán acompañados de numerosas marionetas de distintos tamaños y de distintas técnicas de manipulación.

Pero también hay importantes diferencias con respecto a la obra anteriormente comentada. La más llamativa, la de su trágico final; frente al optimismo que rebosaba *Blancanieves...*, aquí la dureza del tema y la mayor edad del público al que va dirigida (en este caso Campos ha escrito una obra para adolescentes) darán como resultado un texto que llega a alcanzar una gran intensidad dramática, si bien, como en el anterior, existen situaciones cómicas que atenúan en momentos determinados el dramatismo de la obra. Pero el final trágico no implica una visión fatalista de los hechos. Por el contrario, también aquí, como en *Blancanieves...*, hay una llamada a la participación activa de las víctimas del sistema y una denuncia hacia quienes consienten los abusos y cierran los ojos ante ellos.

Si allí se recreaba un cuento tradicional, en *La fiera corrupta* la materia en la que está inspirada la obra es la leyenda de San Jorge y el dragón. En este caso, no se sigue una trama argumental concreta, como en la obra antes comentada, sino que se recrea a los personajes legendarios de forma muy libre. La interpretación que propone Campos de la leyenda original consiste en que el dragón que acosa a la juventud de nuestro tiempo no es otro que el de la droga, y el San Jorge de esta historia, a diferencia del héroe de la leyenda, nada podrá hacer para salvar a la protagonista, pues tales cosas solo suceden en los cuentos. También aquí, pues, aparece el

---



elemento metaficcional, y también ahora dicho elemento surge en el momento de la anagnórisis final, cuando se revela el terrible desenlace.

En cuanto a su estructura, nos encontramos ante una obra dividida en dos actos, de siete cuadros cada uno de ellos. A lo largo de estos cuadros presenciamos distintos escenarios y distintas acciones: la obra comienza con la toma de posesión de un príncipe que se dirige a su pueblo en un tono dubitativo y lleno de confusión. En sus intervenciones, el Rey hará referencia a un terrible dragón que tiene atemorizada a la juventud, aunque en todo el Acto I la presencia de este dragón parecerá ceñirse al territorio mítico del cuento. A lo largo de la obra el Rey sufrirá una profunda transformación, conforme vaya descubriendo el engaño a que ha sido sometido por su chambelán. Paralelamente, presenciamos la historia de unos jóvenes que se reúnen para jugar y para ir a la discoteca. La necesidad de demostrar que no es cobarde llevará a una de las chicas a probar unas pastillas que le ofrece un siniestro personaje, y a partir de ahí la acción se dirige inexorablemente hacia la tragedia. La historia del príncipe y su chambelán y la de los jóvenes, que en un principio no parecían tener relación, se vinculan cuando descubrimos que el chambelán, que aconsejaba al príncipe mantener tranquilo al dragón con sacrificios puntuales, es en realidad quien suministra a los jóvenes la droga.

Así pues, la denuncia es clara y se dirige hacia quienes se aprovechan del sórdido entramado de la droga, no solo hacia quienes trafican con ella (representados por el personaje del Merca), sino también hacia quienes, desde su posición de poder, deciden cerrar los ojos y dejar que este simbólico dragón se alimente y duerma tranquilo (el Chambelán). Ya desde la escena primera, el príncipe anunciaba en su discurso que su padre había muerto «víctima de tanto berrinche y sofocación, por tener que entregar el tributo de nuestra juventud al imperio de las alcantarillas» [Campos, 2009: 28]. La alcantarilla, en la que habita el dragón, será, en efecto, el espacio simbólico donde se ubique el inframundo de la droga. Alcantarilla a la que descienden los jóvenes a buscar las pastillas, y que

---



tendrá presencia incluso en el propio salón del trono, a través de un «trono» que es a la vez un pozo o letrina por la que el dragón sube a saludar y símbolo por tanto de la connivencia del poder y de los narcotraficantes. La fetidez que emana del trono-letrina y de la que se quejan los jóvenes cuando descienden a por la droga, es símbolo de la fetidez moral de quienes hacen negocio a causa de la desdicha de los demás. No obstante, desde su posición de suprema hipocresía, el Chambelán negará tal pestilencia y defenderá así al dragón:

No todo es pestilencia. Los dragones ejercen una influencia muy favorable sobre los sistemas económicos; y como bien sabéis, el hombre de Estado debe proteger los ecosistemas. Que también los dragones son criaturas de Dios. [Campos, 2009: 40].

El momento histórico en que esta obra está escrita es muy distinto, claro está, del momento esperanzado en que se escribió *Blancanieves...* Pero en este caso no se está hablando de una situación política específica, ni cabe lectura alegórica alguna. El poder que convive con el narcotráfico y que cierra los ojos ante sus estragos no es un poder concreto y no está localizado en país alguno. No se denuncia una situación concreta, sino una forma de gobernar que puede ser la de cualquier gobierno del mundo, que consiste en tolerar aquello que hace daño a los sectores más débiles de la sociedad si interesa económicamente, ya sea el narcotráfico, como en este caso, o cualquier otro negocio. La alegoría política, propia de la escritura dramática de los años 70, ha dado paso a una forma dramática actual, muy alejada de aquella en cuanto a sus formas, pero no en cuanto a su objetivo de denuncia.

La gravedad del tema tratado y la voluntad de denuncia no impiden que se produzcan situaciones de humor y continuos juegos de lenguaje. El lenguaje de esta obra alcanza un nivel de elaboración literaria muy cuidado, y oscila entre registros muy distintos dependiendo de los personajes y de los ambientes recreados. De acuerdo con su distinta entidad escénica y con los distintos mundos imaginarios a que hacen referencia, personajes reales y



muñecos emplean registros lingüísticos muy diferentes, tal como explica el propio autor en el «Cuaderno de bitácora» de esta obra que acompañaba a su edición en papel:

[...] desde el primer momento tuve claro que tendría que recurrir a la muñequería. Y fue así como, para allanar escollos, vinieron en mi auxilio fantoches, títeres y marionetas de toda suerte y condición; aunque, eso sí, imponiendo, como no podía ser de otro modo, sus propios códigos escénicos; muy especialmente, en lo que al lenguaje se refiere [Campos, 2009: 97].

Así, por ejemplo, las intervenciones de las marionetas que representan a María, la heroína, y a su madre, están llenas de reiteraciones deliberadas, de juegos de *non sense* y de musicalidad en su cantidad silábica. Los actores que interpretaban a los personajes de los cuentos, como el Rey y el Chambelán al principio de la obra, hablaban en un registro altisonante y cómico a la vez, retórico y absurdo a un tiempo. No obstante, el lenguaje del Rey se volverá más realista y duro conforme avance la acción y él mismo vaya despertando de la realidad «de cuento» en la que le habían hecho creer. En cambio, el lenguaje de los personajes jóvenes es coloquial y sencillo, y el del Merca juega con el argot más marginal.

Cuando la obra se puso en escena, los propios actores trabajaban en distintos registros de interpretación: más realista en los jóvenes, más amuñecado en el Rey (que empezará hablando como «un rey de opereta», y terminará humanizado gracias a su indignación y a su valentía) y en el Chambelán (amuñecado este, o cosificado, de principio a fin, por su propia hipocresía y falsedad). El mundo real (jóvenes, discoteca, droga) se entremezclaba así con el mundo del cuento (marionetas, Rey y Chambelán, San Jorge), de forma pareja a la convivencia de ambos en la mente de unos jóvenes que acaban de salir de la infancia y de su mundo simbólico para entrar en realidades que a veces les desbordan.

Así pues, al igual que en su otra obra para niños, Campos juega aquí nuevamente con los elementos del cuento de hadas: desde el principio de la

---





obra, la presencia de este peculiar príncipe heredero, que se dirige a unos súbditos interpretados por marionetas, aconsejado por su no menos peculiar chambelán, nos introducirá de algún modo en el mundo imaginario de los cuentos. El omnipresente dragón, San Jorge y las numerosas marionetas, con su lenguaje tierno y divertido, acabarán por sumirnos en un mundo imaginario propio de los cuentos. Pero al igual que sucede en algunas de las obras para adultos de este autor (así, por ejemplo, en *Entrando en calor* o en *Triple salto mortal con pirueta*, donde parte del esquema de la comedia para, finalmente, desembocar en un final trágico), la acción no avanza de acuerdo con los cauces previsibles, sino que se produce una ruptura con los moldes habituales del género. En este caso, se trata precisamente de evidenciar que la lógica de los cuentos no sirve en determinadas situaciones, y de este modo, lo que se inició como un cuento finaliza como tragedia.

La convivencia del mundo de los cuentos y del mundo real tiene su correlato en la puesta en escena mediante la presencia de marionetas, que de algún modo representan el primero, y actores reales, trasunto del mundo real. No obstante, esta correspondencia no es del todo exacta, pues la obra plantea un esquema bastante más complejo en el que de algún modo se establece una vinculación entre cuentos, infancia y marionetas, de una parte, y entre tragedia, adultez y actores de carne y hueso, de otra. Como la historia se dirige precisamente a quienes se encuentran en un momento de tránsito de una etapa a otra, como es la adolescencia, los límites entre ambos universos se presentan difusos, y en consecuencia resulta difícil establecer un esquema rígido para distinguirlos. Así, por ejemplo, tanto San Jorge como los distintos dragones que aparecen en escena, al igual que los personajes de la Edad Media, estaban todos ellos interpretados por marionetas. También era una marioneta la madre de María, la protagonista de esta historia, e igualmente, los propios adolescentes, que en la mayoría de las escenas eran interpretados por actores, en otras eran interpretados por



marionetas semejantes a aquellos<sup>12</sup>. En cambio, eran interpretados por actores los citados adolescentes, los representantes del poder (Rey, Chambelán, Viejo Consejero) y el traficante que les pasa a los jóvenes la droga (Merca). Es decir, en líneas generales (aunque esta afirmación es matizable), eran representados por marionetas aquellos personajes que anclaban la fábula en el mundo del cuento y a los protagonistas en el mundo de la infancia, mientras que actores de carne y hueso representaban el mundo real y la vida adulta. En consecuencia, los adolescentes, a caballo entre uno y otro mundo, tenían como intérpretes tanto a los actores como a sus correspondientes marionetas.

Así, pues, nos encontramos ante una obra de complejidad considerable en cuanto a su estructura y a su lenguaje, que no obstante no ofrecía dificultad alguna de comprensión a los jóvenes espectadores o lectores. Como en *Blancanieves...*, aunque tal vez hubiera claves que se escaparan a ciertos niveles de recepción (tal vez la denuncia de la connivencia entre los narcotraficantes y ciertos poderes políticos), lo cierto es que los jóvenes recibían no solo una advertencia para no caer en la trampa de las drogas, sino también una invitación a luchar contra la injusticia y la hipocresía de forma activa, a rebelarse, también aquí, contra los «dragones» que puedan existir en cada sociedad y en cada individuo.

Si el personaje de María, en su papel de víctima, funciona aquí como advertencia para no caer en la trampa en que ella cayó, tampoco faltan los auténticos héroes, personajes valientes capaces de rebelarse frente a lo que parece irremediable y que funcionan de algún modo como modelos de comportamiento. Héroes que no serán capaces de evitar la tragedia pero que harán todo lo que esté en su mano por evitar que se repita. En primer lugar, San Jorge, quien participa únicamente en una de las escenas (la segunda del

---

<sup>12</sup> En las fotografías con que se ilustró la edición que hizo de esta obra el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao [Campos, 2009] pueden verse algunas de estas marionetas, así como imágenes de los intérpretes y de la escenografía de esta obra. Así mismo, en la página web del autor se encuentran publicadas varias fotografías de este montaje.

---



Acto II), y no interviene directamente en la acción, pues ocupado como está en luchar contra las miserias de su siglo, se limitará a mandar un mensaje por escrito a quienes necesiten su ayuda en siglos venideros. Aunque su presencia puede parecer anecdótica, no es así; por el contrario, el mensaje que envía este héroe legendario será en realidad la idea que articule toda la obra: «Decidle al rey que cada cual es acosado por un dragón que lo infecta y lo devora, por lo que a todos nos incumbe sucumbirlos» [2009: 72]. Un segundo héroe será el Rey, personaje que en todo momento mostrará su repulsión hacia el dragón y en ningún caso se mostrará dispuesto a hacer concesión alguna para que este duerma tranquilo. Su afirmación al final de la Escena quinta del I acto es toda una declaración de intenciones a este respecto:

¿Qué no podemos? ¿Estamos acaso en el destierro? Ya verás si podemos. Atascaremos los sumideros, clausuraremos las letrinas, la asfixiaremos en su propio hedor. Que sepa esa bestia inmunda, que habita en nuestro bajo reino, que no vamos a consentir que continúe infectándonos la dignidad. [Campos, 2009: 51].

Pero no se trata de un superhéroe al uso, impecable en su comportamiento de principio a fin; por el contrario, como se dijo, se trata de un personaje con luces y sombras, con aspectos risibles y con gestos admirables. Finalmente, también tiene rasgos de héroe el personaje de Bueno, quien, en un principio, se retira del grupo cuando ve el camino que sus compañeros van a tomar. Él será, sin embargo, quien inste a Tere y a Martín a bajar a la alcantarilla para buscarla, pese a las reticencias de estos, y quien busque a las autoridades para denunciar la desaparición de la niña, aunque sabe que ello le puede traer problemas. Él será también quien denuncie al Merca y haga saber al rey la doble condición de su chambelán. Su principal rasgo será la valentía, frente al temor que muestran los otros dos niños y a pesar de que es consciente de los problemas que puede reportarle enfrentarse a un superior. Tres héroes, uno legendario, otro



poderoso y otro sencillo y cotidiano, cada uno de los cuales hace lo que está en su mano para enfrentarse al monstruo de esta historia.

Así, pues, también aquí, como en la citada *Blancanieves...*, Campos insta a los jóvenes a rebelarse contra el poder si este actúa de forma injusta. Dos obras, pues, en las que se invita a los jóvenes a participar de forma activa en los problemas que les incumben y en las que se les insta a no dejarse amedrentar por lo que parece irremediable por venir impuesto desde un poder que parece inamovible. Tal vez sean estas las dos obras de Campos, precisamente las dirigidas a los más jóvenes, en las que el autor muestra de manera más clara su confianza en la capacidad del ser humano para cambiar la realidad.

### **Bibliografía citada**

- BUTIÑÁ, Julia; TUBAU, Núria, *Momento actual del teatro para niños y jóvenes*, *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, XXXVII (Julio-septiembre 1985).
- BUTIÑÁ, Julia, *Guía de teatro infantil y juvenil español*, Madrid, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1992.
- BUTIÑÁ, Julia; MUÑOZ CÁLIZ, Berta; LLORENTE JAVALOYES, Ana, *Guía de teatro Infantil y Juvenil*, Madrid, Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, UNED y ASSITEJ-España, 2002.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, Madrid, CCS, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, 2000 (edición digital): <http://www.cervantesvirtual.com/obra/blancanieves-y-los-siete-enanitos-gigantes--0/> (Consulta: 15/01/2012).
- \_\_\_\_\_, *La fiera corrupta*, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 2009a
- \_\_\_\_\_, *7000 gallinas y un camello*, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2009b.
- 



- \_\_\_\_\_, *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* (sitio web con el texto completo, fotografías del montaje, ficha artística y bibliografía: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portablancanieves.htm> (Consulta: 15/01/2012).
- \_\_\_\_\_, *La fiera corrupta* (sitio web con el texto completo, fotografías del montaje, ficha artística, bibliografía y vídeo del espectáculo: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portalafiera.htm> (Consulta: 15/01/2012).
- Escena e infancia hoy (1 y 2), Primer Acto*, 338, abr.-jun. 2011, y 339, jul.-ag. 2011. [Números monográficos].
- LARA, Lola, «Prólogo» a *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, de Jesús Campos García, Madrid, CCS, 1998.
- \_\_\_\_ y MORCILLO, Nicolás, *Teatro dentro y fuera del aula* (Suplemento especial de la revista *Cuadernos de Pedagogía*. Edición electrónica en CD Rom), 2005.
- \_\_\_\_, «Una década fructífera», *Lazarillo*, 24, 2011<sup>a</sup>, pp. 24-32.
- \_\_\_\_ y MUÑOZ, Berta (coord.), *Teatro para niños y jóvenes en el siglo XXI* (Monográfico de la revista *Lazarillo*), 24, 2011b.
- LÓPEZ AZKASIBAR, Xavier, *Tocar el teatro con las manos. El teatro para niños de Luis Matilla*, Madrid, ASSITEJ España, 2011.
- MIRALLES, Alberto, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.
- MONLEÓN, José, «Blancanieves, un musical político», *Triunfo*, 830 (23 de diciembre), 1978, pp. 58-59.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, «Teatro infantil. Un año de sequía editorial, con algunas excepciones», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 6, 2002, pp. 80-84.
- \_\_\_\_, «Teatro infantil y juvenil. Un género por descubrir», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 9, 2003, pp. 47-52.



- \_\_\_\_\_, «Teatro infantil y juvenil: textos para la lectura y para la representación», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 11, 2004, pp. 51-57.
- \_\_\_\_\_, «Libros de teatro para niños y jóvenes: espejo en el que divertirse y en el que encontrarse», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 13, 2005, pp. 58-62.
- \_\_\_\_\_, «Los textos teatrales: una lectura atractiva y necesaria», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 15, 2006a, pp. 57-63.
- \_\_\_\_\_, *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Madrid, ASSITEJ-España, 2006b.
- \_\_\_\_\_, «Teatro: el juego de escuchar al contrario», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 17, 2007, pp. 67-72.
- \_\_\_\_\_, «El teatro: entre la tradición y la renovación», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 19, 2008, pp. 67-73.
- \_\_\_\_\_, «2008: La crisis también alcanzó al teatro para niños», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, núm. 21, 2009, pp. 62-68.
- \_\_\_\_\_, «Un buen año de teatro para adolescentes», *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, 23, 2010, pp. 61-68.
- \_\_\_\_\_, «El teatro para niños durante la dictadura franquista y la transición democrática», *Primer Acto*, 338, abr.-jun. 2011, pp. 9-21.
- SANTOLARIA, Cristina, «Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud», *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14, junio 1998-junio 2001, pp. 459-487. En línea: <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4625/1/Dramaturgos%20Consagrados%20se%20Acercan%20al%20Teatro%20para%20la%20Infancia%20y%20la%20Juventud.pdf>
- 





- TEJERINA LOBO, Isabel, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Siglo XXI, México D.F. y Madrid, 1994a.
- \_\_\_\_\_, «L'écriture dramatique du théâtre jeune public en Espagne (1980-1990)», *Les enjeux actuels du théâtre et ses rapports avec les publics*, Lyon, Centre Régionale de Documentation Pédagogique de l'Académie de Lyon, 1994b. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/l-critique-dramatique-du-theatre-jeune-public-en-espagne-19801990-0/>
- \_\_\_\_\_, «Una mirada crítica sobre la ideología de los textos teatrales para niños», *Congreso Nacional del Libro Infantil y Juvenil (1º. 1993. Ávila)*, [Madrid], Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1996 pp. 105-115. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-mirada-critica-sobre-la-ideologia-de-los-textos-teatrales-para-nios-0/>
- \_\_\_\_\_, «El teatro infantil en España: rasgos y obras representativas», *Primeras noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 150, septiembre-octubre 1997, pp. 25-33. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-infantil-en-espaa---rasgos-y-obras-representativas-0/>
- \_\_\_\_\_, «Tradición y modernidad en el teatro infantil y juvenil», CLIJ, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 105, mayo 1998, pp. 7-17. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tradicin-y-modernidad-en-el-teatro-infantil-y-juvenil-0/>
- \_\_\_\_\_, «Tradición y renovación en el teatro para niños: textos y espectáculos», *Homenaje a Juan Cervera*, Publicaciones de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, Temas de literatura infantil, núm. 22, 1998, pp. 101-128. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tradicin-y-renovacin-en-el-teatro-para-nios---textos-y-espectulos-0/>



- \_\_\_\_\_, «La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca a la actualidad», en: Ramón F. Llorens García (ed.), *Literatura infantil en la escuela*, Alicante, Universidad, 2000, pp. 55-67. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-dramatica-infantil-y-el-teatro-de-tteres-de-federico-garca-lorca-a-la-actualidad-0/>
- \_\_\_\_\_, «Teatro, lectura y literatura infantil y juvenil española», *Peonza: boletín trimestral de literatura infantil*, núm. 63, diciembre 2002, pp. 7-19. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-lectura-y-literatura-infantil-y-juvenil-espaola-0/>
- \_\_\_\_\_, «Panorama histórico del teatro infantil en castellano», en: Blanca Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez, Isabel Soto López, Isabel (coords.), *Teatro Infantil. Do texto á representación*, Vigo, Xerais, 2007, pp. 57-84. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=42283>

