

Una mirada a los textos dramáticos de Alfonsina Storni destinados a los niños

Marcelo Bianchi Bustos
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

El teatro infantil fue cultivado desde el siglo XIX en Argentina pero en sus inicios ese teatro poseía un tono moralizante, didáctico o religioso, características que compartía con los otros géneros literarios que tenían como destinatarios a los niños. Pero más allá de su existencia, no era tanta la producción de obras y menos aún las representaciones que podían llegar a realizarse en salas teatrales. Los autores eran mayoritariamente hombres y las pocas mujeres que se dedicaban a las letras resignaban su lugar de escritoras a veces firmando con seudónimos masculinos, como fue el caso de la cuentista Eduarda Mansilla cuyas primeras obras las firmó con el nombre de Daniel. En la década de 1920 se produce un hecho importante para el desarrollo de este género para niños y tuvo que ver con la aparición de Alfonsina Storni, ya consagrada como poeta, pero ahora desde un lugar de dramaturga y docente en una institución destinada a trabajar con el arte desde la primera infancia.

Ingresar al teatro de Storni es un desafío pues no existen prácticamente trabajos académicos que lo aborden considerando que su producción teatral es casi pionera, pero lamentablemente bastante desconocida en Argentina y América Latina, pues sólo la antecedió la obra de la escritora costarricense Carmen Lyra que estrenó en 1915 *Caperucita encarnada*, en 1916 *La cigarra y la hormiga* y *Un ensueño de Navidad* en 1919 (Rubio).

Al leer sus textos dramáticos, en un primer momento pareciera que se trata de una Alfonsina distinta a la de sus poesías por las características del género, el nivel del lenguaje y los temas que aborda, pero sin embargo hay algo que toda su obra tiene en común: su

obra teatral para niños – al igual que ocurre con su poética - es por momentos experimental y disruptiva, en especial si se la pone en relación con otros escritores de la época. Storni llega para llenar un vacío que existía en la Argentina con respecto al teatro para niños pero, sin embargo, pareciera que su labor pasó inadvertida para muchos intelectuales y críticos de la época pues no la mencionan al escribir sobre el desarrollo del teatro infantil nacional. Solo a modo de ejemplo se pueden mostrar dos opiniones contrarias al desarrollo que se estaba logrando. En la primera de ellas Ezequiel Martínez Estrada en 1935 escribió “puede afirmarse que en términos generales, por teatro infantil se ha entendido una clase de espectáculos de costo muy módico que no interesan a los mayores... ni a los niños. Posee una mediocridad presuntuosa, que quiere disimular su ineptitud con el pretexto de lo infantil: teatro pueril, no infantil” (Estrada 150). Tal vez muchas de estas apreciaciones hayan sido ciertas pero la verdad es que la propuesta de Storni intentó romper con estas cuestiones y lo hizo desde su lugar de creadora, de maestra y de artista que inventaba un mundo a partir del uso poético del lenguaje. La segunda de las opiniones es de la especialista y escritora Ana M. Berry quien, en una conferencia del año 1937 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, expresó que tanto en América como en Europa Occidental el teatro no era una cosa concreta realizada y se lamenta al advertir que mientras muchos teatros se cierran por falta de espectadores, los cinematógrafos se llenaban cada vez más.

En un contexto como el de la primera mitad del siglo XX en el que la concepción de niño era distinta y la literatura infantil que existía - con la rara excepción de la poética de Alfonsina o de *Las torres de Nuremberg* de J. S. Tallon publicado en 1927 – era más formadora de valores que disparadora de la imaginación (Bianchi Bustos, et al.), ella aboga por un teatro para niños distinto que puede ser ubicado por fuera del canon literario pues pasará totalmente inadvertido para la crítica, tal como lo demuestra la opinión de Barry citada con anterioridad. Este teatro de Storni que no tuvo tanta publicidad en su época, más allá de ser representado en algunos teatros importante, convivió con el de su contemporáneo Germán Berdiales quien usó este tipo textual para desarrollar en los niños

una serie de virtudes morales, recrear escenas de la historia argentina – muchas de ellas narradas previamente por la maestra y escritora Ada Elflein - o exaltar una serie de valores religiosos.

Hasta 1946, año en la que R. J. Roggero realizó la compilación, todas las obras dramáticas de Alfonsina fueron solo manuscritos dispersos. Es interesante observar que las obras de teatro para niños que escribió son seis, a tres de ellas las caracteriza diciendo que se trata genéricamente de una “fantasía poética”, un “mimodrama”, es decir una pantomima que usa solo el lenguaje corporal, y un “diálogo”; mientras que las otras tres son definidas por la propia autora como simples “comedias”. Estas seis obras son:

- Blanco... Negro... Blanco...
- Pedro y Pedrito
- Jorge y su conciencia
- Un sueño en el camino
- Los degolladores de estatuas
- El Dios de los Pájaros

Más allá de las diferencias que puedan observarse con respecto a la estructura, estas seis obras poseen una unidad pues son similares con respecto al tratamiento que se hace de los temas y de los personajes. El tratamiento similar de estos aspectos, además de los tipos textuales que utiliza, permite caracterizar a los textos dramáticos de Storni como una macropoética, en palabras de Sormani, es decir que su obra posee una poética particular, con rasgos comunes que permiten vincular cada una de sus piezas las cuales, si bien conservan su independencia, forman un entramado complejo entre sí permitiendo caracterizar a su teatro. En esta macropoética, elementos de la naturaleza como los pájaros, la luna, los jazmines, las montañas y los bosques aparecen asociados a la libertad, la justicia, el amor y una serie de valores positivos que se oponen a las jaulas, los encierros, la pobreza, etc.

En 1922, cuando ella comenzó a trabajar en el Teatro Municipal Lavardén a instancia de dos colegas y hombres de la cultura como Roberto Giusti y Enrique Villarreal, escribió en el diario *La Nación* un artículo en el que decía: “Hay que educar a los niños en la belleza”. Esa belleza frente a las diversas manifestaciones artísticas intentó que se visibilizara en esas seis obras teatrales. En ese contexto histórico la cuestión de la belleza y el goce estético en la literatura infantil no era tan común, pero sin embargo desde los bordes irá ingresando en estas cuestiones complejas. Acorde con un paradigma de la época, no se observa una preocupación por formar a los niños como espectadores, sino que se los piensa como “actores” pues eran ellos los que actuarían en cada una de las obras. Ella manifestó alguna vez frente a una crítica que los niños eran los únicos que creían en ella como autora teatral y que le pedían durante los recreos en el Lavardén que les contará el acto que aún no había escrito. De esto podría deducirse que su dramaturgia como autora se veía influida por la recepción de los niños y que tal vez, en un plano hipotético, se pueda afirmar que las obras iban cambiando por ese contacto con los destinatarios hasta adquirir una forma definitiva.

Si bien los temas que aborda son sencillos y continúan siendo actuales, son presentados, por la estética que se perseguía en esos momentos en el Lavardén, de una manera moralizante. Esto se lo puede observar en *Pedro y Pedrito*, una de sus obras teatrales, que aborda la historia de dos loros correntinos que denuncian el maltrato animal hasta que logran ser liberados. Curiosamente, uno de ellos se llama Pedrito, igual que el loro del cuento de Horacio Quiroga “El loro pelado” de los *Cuentos de la selva*, lo cual constituye una relación intertextual y un guiño hacia a la obra del escritor que estaba vinculado al mundo de Alfonsina. En *Jorge y su conciencia* hay una historia muy sencilla: su protagonista se presenta por medio de un diálogo con la conciencia (adelantándose a lo que será el Pepe Grillo de *Pinocho* en la versión de Disney que se estrenará en 1940) a la que le cuenta que ese día realizó un hecho heroico que consistió en pegar un botón.

En esa época también se atrevió en su teatro a meterse con cuestiones de género, más específicamente con la distribución sexual del trabajo. En un contexto en el que desde la literatura se mostraban, naturalizaban y profundizaban esas diferencias, ya sea mediante los textos o las ilustraciones (Bianchi Bustos), Storni se anima a reírse de algunas convenciones y construcciones sociales. Precisamente es eso lo que hace en *Jorge y su conciencia* donde presenta a los hombres como inútiles para desarrollar una acción tan sencilla como pegar un botón. Si bien podría pensarse que es un hecho menor y sin importancia al ponerlo en palabras de su propio protagonista quien lo dice de manera directa demuestra que es algo central: “Quisiera no tener que pegar otro botón en mi vida. Es un trabajo terrible”. Algo tan sencillo y cotidiano en realidad sirve para abordar un tema vinculado con los prejuicios y como el hecho de vencerlos, aunque parezca sencillo, se termina transformando en un acto de heroísmo. En su contexto de producción y de circulación esta obra había que oponerla a cuentos de autores en los que la división sexual del trabajo estaba presente, como en Constancio C. Vigil o en algunos juguetes comunes que los niños recibían: cocinitas y juegos de costura para las niñas, y juegos de jardinería o autos para los niños.

Los personajes de las obras son muy extraños y diversos. Aparecen los ratones de los Estudios Walt Disney, Mickey y Minnie como liberadores de los loros correntinos a los que se hizo referencia con anterioridad. La aparición de los personajes puede resultar extraña pero este simple hecho es un elemento significativo que muestra algo del teatro de Alfonsina. Nacidos contemporáneamente con su teatro, pues ambos personajes aparecen por primera vez en 1928, son una muestra de que Alfonsina conocía a los niños, lo que a ellos les atraía y además el impacto que estaba generando en los niños tanto la llegada de revistas culturales y de comics como el desarrollo del cinematógrafo en Buenos Aires, al igual que en otras grandes urbes. Tal vez como una adelantada de los que propondría muchas décadas después Umberto Eco con sus *Apocalípticos e integrados* ella agrega en un

mundo onírico a ambos personajes y no lo hace desde un lugar crítico sino integrándolos a su obra y dándoles papeles importantes en el desarrollo de la historia.

Es interesante observar que Storni realiza la inclusión de estos personajes de una manera distinta, tal vez valiéndose del recurso del Shakespeare del teatro dentro del teatro, en *Alfonsina* sería el cine dentro del teatro. Adelantándose a la película de 1985, *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen, el personaje más importante de la flamante Walt Disney hace su ingreso en esta obra del siguiente modo:

MICKEY: (apareciendo por un costado)

¿Quién grita? ¿Quién llora así? ¿Qué ocurre?

PEDRO: Ah, ah, ... Mickey

PEDRITO: ¡Sí, Mickey...! ¿Qué haces aquí?

MICKEY: Bajé hace unos momentos con Minie de la pantalla; estaba aburrido de estar siempre en la tela blanca y decidí hacer un paseo por esta selva, ¿y ustedes quiénes son? (Storni, 2014: 86).

Esa mezcla de ficción y realidad sin dudas busca generar en los niños un fuerte contrato con lo mimético, con el mundo de lo real. Mickey se sabe personaje de la ficción y el mismo manifiesta que salió junto con su novia de la pantalla pues estaban aburridos. Lo interesante es que Pedro y Pedrito, dos loros que por la inocencia que tienen en algunos momentos podrán vincularse con los niños, no ven a esta aparición como algo extraño y desde un primer momento ven en la figura de ratón a su liberador. Los personajes ficcionales son para los loros que estarían en el plano de lo real tan reales como ellos y no ven en esa diferencia ninguna dificultad, como tampoco la ve el lector que lee la obra o aquellos que han tenido la suerte de verla representada.

En otra de las obras, como en *Blanco... negro... blanco*, los personajes son los clásicos que provienen de la *commedia dell'arte*, ese teatro popular que surge en Italia a mediados del siglo XVI. Pero no solo los toma en esa clara relación polifónica que existe sino que los

transforma pues ellos dejan de ser tipos fijos que se comportan de manera estandarizada y cobran una especial vida gracias al amor. En realidad, en ese abanico de posibilidades que da la intertextualidad, podría decirse que esta obra está basada en la obra de Leopoldo Lugones “El pierrot negro”. Pareciera que el drama de Alfonsina estuviera totalmente elaborado sobre la base de la versión del Lugones – que era su gran enemigo literario - pero mientras que la versión del escritor es narrativa, la de ella es en verso y se acompaña con distintos pasajes musicales.

Cada una de sus obras y de los temas tratados remite a la imagen de niño que se encuentra presente en la macropoética de la escritora, no solo en sus obras dramáticas sino también en la poética. El desarrollo de la imaginación es parte del centro literario en su obra para los niños, al igual que la risa y la denuncia social frente a las injusticias. Al leer las obras se infiere que concibe un teatro en el que los niños se diviertan pero al mismo tiempo sean protagonistas y experimenten. Esto lo desea y lo lleva a su obra observando con un gran desaliento como muchas veces en otras esferas de la sociedad se priorizan otras cuestiones antes que el bienestar de los niños. En muchas de sus poesías critica el mundo que le toca vivir y la indiferencia generalizada que existe para con los más pequeños. Por ejemplo, puede leerse en “A un niño”:

Dos piernas valen más, pobre niño desnudo,
que un segundo de buena, de honda meditación.
¿No podrías volverte donde estabas, pequeño?
A nadie le has pedido que te nutran de horror.

El panorama en su poética es desalentador y tal vez buscó contrarrestar estos sentimientos con ese mundo ficcional de su teatro. Por momentos al leer su teatro o su poesía no puede dejar de pensarse en el existencialismo de Jean Paul Sartre o en el ámbito nacional, en la poética de Enrique Santos Discépolo. Muchas de las poesías de Alfonsina poseen puntos en común con su contemporáneo creador de Cambalache o Yira, yira. Como se puede ver en la quarteta transcrita llega a decirle a un niño si no tienen manera de

volver al útero materno, para ser protegido en un mundo plagado por la indiferencia. En ese mundo donde todos los valores están cambiados sobre el cual Discépolo sentencia “Siglo XX cambalache, problemático y febril” y en esa misma línea Storni escribe en su poesía “Pero a Dios no lo quieren los hombres, hace tiempo. (Prefieren el football)” (Storni, 2011: 419).

Cuando se lee “Los niños muertos”, se ve a una Alfonsina que sufre ante la muerte y su misterio manifestando que con cada niño que muere y va al cementerio, no se quiebra el futuro de toda la vida. Por momentos su poesía pareciera estar muy relacionada con *Lo fatal* de Rubén Darío.

Ese destino terrible puede verse modificado por algo tan sencillo como *La risa de los niños*. En uno de sus cuartetos vemos su poder transformador:

Cuando los niños ríen se pone el cielo azul,
Los pájaros imitan la risa con sus trinos
Y los hombres, los malos, se presienten divinos
Como si el alma toda se tornada de tul. (Storni, 2011: 424).

Como una crítica social y fiel a su compromiso con su época en *Un sueño en el camino*, Storni presenta a un niño que duerme en mitad del camino y sueña. En un contexto de pobreza, con alguna reminiscencia de Hans C. Andersen y su cuento *La niña de los cerillos*, pero sin la muerte trágica. En la obra de teatro hay una gran didascalía en la que se explica cuál es la acción que se va a desarrollar pues los personajes no hablan sino que le cantan una canción a media voz con una música muy delicada a un niño que está dormido:

Estamos aquí
Pinocho el glotón
Carlitos el bueno
Y el gordo Trifón.
El gnomo pequeño
El gran gigantón,
Y la Cenicienta
Que el príncipe amó.
También Sisebuta

Hasta aquí llegó,
Y bailamos todos
A tu alrededor.
Despierta, despierta,
La noche llegó,
Están las estrellas,
La luna se alzó.
No te quedes solo
Que el lobo se vió,
Síguenos, nos vamos,
Pobre niño... ¡adiós! (Storni, 2014: 107).

Los personajes van apareciendo progresivamente y una vez todos juntos en la escena es que se disponen a cantar. Llama también la atención la elección de los personajes que realiza: Carlitos Chaplin, Caperucita Roja, Trifón, Sisebuta, Pinocho, Cenicienta, el gigante y el enano. Cada uno de ellos tiene que ver con el contexto de producción y de circulación de esta obra pues todos debieron ser muy conocidos por los niños. En el caso de Chaplin por ser tal vez en ese momento la gran estrella del cine mudo que despertaba gran simpatía en los niños y que había sido conocido en 1921 por su película *El pibe*. En realidad esta inclusión y la acción que realiza Carlitos en la obra, Storni la repite en una poesía que fue publicada de forma póstuma en 1976 por el escritor Alberto Blasi Brambilla:

Carlitos de la pantalla,
baja y busca en la platea,
y me toma la mano
y nos vamos hacia afuera.

Nos sentamos en la plaza
y me pone en las rodillas;
me hace saltar, como un trompo,
me acaricia la mejilla. (Storni, en Blasi Brambilla, 1976).

Una vez más aquí el personaje de la película sale de la pantalla y juega con el niño. Después aparecen otros personajes, algunos provenientes del folklore europeo – el gigante y un enano – y otros de la obra *Pinocho* de Carlo Collodi. Podría, en principio, pensarse en

cualquier gigante y enano, pero para eso la escritora hubiera utilizado el artículo indeterminado “un gigante”; sin embargo, Storni, gran maestra del lenguaje, utiliza un artículo determinado “el gigante”. Esta deixis lleva a pensar en dos personajes que pueden haber sido populares en su época. Los otros dos que aparecen son Trifón y Sisebuta, dos personajes de historietas que eran los protagonistas de la tira cómica “Pequeñas delicias de la vida conyugal” que apareció durante mucho tiempo en el diario *La Nación*. Como señala Marcela Gené se trata del family strip que aparece en un medio pasivo y que generaba la comicidad mostrando la ida conyugal de un matrimonio bastante desigual en el que Sisebuta logra imponer sus caprichos y casi siempre su marido, Trifón, termina con un ojo morado.

Volviendo al mimodrama, se observa que el niño se despierta al final y se da cuenta que todo lo que le pasó fue un sueño. Busca para comer, pero no encuentra nada. Se vuelve a acostar y ahora la nieve comienza a caer sobre él. La soledad y la resignación están presentes, pero también la imagen de un niño que sufre, aunque en sus sueños posiblemente pueda ser feliz. Sin llegar al dramático final de la obra de H. C Andersen, las vinculaciones entre ambos textos están presentes en esa descripción del frío y de la desolación que rodea a los niños en ese paisaje invernal con nieve.

Este teatro tan particular de Storni hay que pensarlo dentro de lo que García Canclini caracteriza como culturas híbridas pues se trata de manifestaciones artísticas en las que se ponen en evidencia la vinculación con la industria cultural y una serie de comunicaciones masivas que hacen que forme parte de un entramado complejo. Alfonsina comprende, sin lugar a dudas, que si el cinematógrafo, tal como se lo menciono antes, tenía un éxito considerable y los personajes provenientes del mundo de Walt Disney o de una tira cómica quincenal del diario *La Nación* eran un producto consumido por los niños, en sus obras debían estar presentes de algún modo. Con esta incorporación, que se suma a los personajes folklóricos y literarios conocidos, se produce una nueva forma de disfrute y de apropiación de este producto cultural. Estas obras deben ser pensadas dentro del contexto

de lo que Sarlo (1988) denomina de la “modernidad periférica”, donde surgen nuevas experiencias estéticas (que ya se han caracterizado como híbridas) promovidas por las vanguardias o algunos de sus representantes.

Como se dijo, muchas de estas obras fueron escritas para ser representadas en las clases del Labarden. Sin embargo, por el lugar dentro de la escena cultural que ocupaba Alfonsina, la importancia de la institución y la poca cantidad de obras de teatro destinadas a los niños (Berry, 1937), sus obras se pusieron en escena a veces a importantes teatros tanto de la ciudad de Buenos Aires como del interior de la Provincia. Por ejemplo, el 10 de noviembre de 1934 en el teatro Odeón a las 13:30 se estrenó *El Dios de los pájaros* que contó con la dirección de la autora, escenografía de Enrique Susini, un pionero de la radiodifusión argentina, y la música de Daniel Baretto que dirigió los coros y cantos de 16 niños actores (Seibal, 2019). El 1 de diciembre de 1946 en el diario La Razón se lee una nota periodística en la que se informa que el Teatro Municipal Labardén ofreció un espectáculo en el teatro Colón el día 30 de noviembre que consistió en la representación de “la comedia, en dos actos, “El dios de los pájaros”, de Alfonsina Storni – que fuera profesora de la casa – con música de Daniel Baretto. Variada y amena, la obra que el Teatro Labardén dio a conocer hace más de 10 años fue puesta en escena por Blanca C. de la Vega, de eficacia probada en esta tarea”.

Cada una de estas piezas breves es de una belleza excepcional. Hoy tal vez las moralejas estén alejadas de la Literatura Infantil pero no por eso hay que menospreciar sus textos dramáticos. Su musicalidad, el arte que se ve detrás de cada una de las palabras, la perspectiva de género que adopta con valentía en los años 20 y 30 son todas invitaciones para que el lector del siglo XXI recupere un teatro olvidado. Estas obras son, sin duda, una demostración más, de la gran escritora que fue Alfonsina.

© Marcelo Bianchi Bustos

Bibliografía

- Bianchi Bustos, Marcelo, Pizarro, Cristina y Prina, Zulma. *Apuntes para una historia de la Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina*, Buenos Aires: Instituto Literario Cultural Hispánico – Editorial El Escriba, 2020.
- Bianchi Bustos, Marcelo. *Constancio C. Vigil y sus libros para niños*. Buenos Aires: AALIJ, 2020.
- Berry, Ana María. “El teatro para niños y el movimiento teatral contemporáneo”. *Cursos y conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, Buenos Aires, Año VI, Números 7 – 8, 1937.
- Blasi Brambilla, Alberto. “La voz inédita de Alfonsina Storni”. *El Cronista Cultural*, Buenos Aires, 27 de febrero de 1976.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1999.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, 1990.
- Gené, Marcela. “Sisebutas en Buenos Aires. Family strips de los años veinte”. *Antiteses*, Brasil, Universidades Estadual de Londrina, 2012.
- La Razón. “El teatro Infantil Municipal Labardén ofreció una función en el T. Colón”. Buenos Aires, domingo 1 de diciembre de 1946.
- Martínez Estrada, Ezequiel. “Teatro infantil”. *Boletín de la Universidad de La Plata*, Tomo XIC, 1935.
- Retamoso, Roberto. “Vanguardias, periodismo y literatura en la Argentina de 1920 y 1930”. “La Trama de la Comunicación” vol. 7, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y RR. II., Universidad Nacional de Rosario.
- Rubio, Carlos. “Carmen Lyra y su ensueño de Navidad”. *La Nación*. San José de Costa Roca, 15 de diciembre de 2018.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Seibel, Beatriz. *Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad: tomo XVI 1930-1940*, Buenos Aires: INTeatro, 2019.

Sormani, Nora. *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Rosario: Homo Sapiens.

Storni, Alfonsina. *Alfonsina y los niños. Teatro infantil*. Buenos Aires: Atuel, 2014
---. *Poesías completas*, Buenos Aires: SELA, 2011.