

Creación y recreación en el teatro infantil argentino de la primera mitad del siglo XX: el caso de Fryda Schultz de Mantovani y “Mamá Mazapán”

Marcelo Bianchi Bustos
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Argentina

Introducción

Dentro de la historia de la literatura argentina y latinoamericana, la figura de Fryda Schultz de Mantovani se destaca pues se trata de una de las pioneras de la literatura infantil (Pardo Belgrano y Nervi, 1979; Andricaín y Rodríguez, 1987; Pardo Belgrano, Galelli y Vulovic, 2009; y Bianchi Bustos, 2024), tanto en lo relativo a la crítica literaria como al ensayo y la producción de obras ficcionales pertenecientes a todos los géneros literarios destinadas a los niños.

Frida Schultz de Mantovani (1912 - 1978) fue una de las grandes pioneras de la literatura infantil. Sus obras, aunque hoy algunos especialistas la traten de antiguas, significan un punto de quiebre pues dejaron de ser moralizantes y cargadas de doctrinas vinculadas con el buen comportamiento para pasar a ser obras donde lo frutífero estaba presente acompañando una nueva mirada sobre el niño que irrumpía como el destinatario real de estos textos.

En su accionar literario se advierte la gran preocupación por la niñez y la importancia que le asigna a la Literatura Infantil y el arte en la formación de los niños. A través de muchos de sus escritos puede observarse una recurrencia hacia el mundo infantil propio de la etapa de la infancia y que era presentada por ella como un momento autónomo en el que los adultos debían mediar para que los infantes crecieran conociendo diversos aspectos de la cultura. Proponía por medio de sus obras interactuar con los lectores gracias a la lectura y la escucha de los textos literarios.

Algunas de sus obras son: *Los títeres de Maese Pedro*, *Marioneta*, *El árbol guarda-voces*, *El hijo de paja*, *Cuentos para después*, y las antologías *Cuentos infantiles de América* y *Algo más de cien libros para*

niños. Durante la década del 50 editó la revista *Mundo Infantil*. En lo referente a sus obras críticas, sus colaboraciones fueron publicadas en diversos periódicos - como el *Diario La Nación* - y revistas de Argentina, como la prestigiosa revista *Sur* de Victoria Ocampo (Montes Welch, 2023) de la cual fue miembro del comité editor. También colaboró con publicaciones de otros países de América Latina, como Costa Rica donde publicó en varias oportunidades en la célebre publicación *Repertorio Americano* de Joaquín García Monge, los *Cuadernos Americanos* de México y la *Revista de las Indias* de Bogotá.

Debido a la diversidad de textos, su obra es muy amplia y hoy prácticamente está olvidada. Las producciones académicas relacionadas con su obra no son numerosas: por un lado, aparece referenciada en artículos que analizan la implementación de proyectos escolares como el teatro de títeres (Girotti, 2025) y por el otro, en publicaciones que, desde una perspectiva feminista, analizan las críticas literarias de mujeres al reseñar obras de teatro (Sessarego, Guidotti, Monaco y Pallotti, 2024). Lo cierto es que los focos de análisis no son los textos literarios propiamente dicho y su producción, aspectos de gran utilidad pues permitirán conocer la obra de esta creadora en el ámbito de las letras.

El objetivo de este artículo es presentar y analizar, desde una perspectiva transtextual y de análisis del discurso, una de sus obras dramáticas para niños de Schultz de Mantovani, “Mamá mazapán” incluida en su libro *Para la noche de Noel* publicado en 1935.

Mamá Mazapán

Esta obra comparte el libro con otras obras de teatro (“Para La noche de Noel”, “La Morenica”, inspirada en las tradiciones españolas clásicas, y “El embrujo de la flauta” que es una recreación de “El flautista de Hamelin”) y poemas (Alegre es la mañana, “La luna mal educada”, “¿Verdad Caperucita?” en la que el yo lírico dialoga con el personaje del cuento, “Flauta para el niño rengo”, “El lobo”, “la niña de los cabellos de lino” y “Vieja rondela”).

Schultz de Mantovani presenta en "Mamá mazapán" una versión libre del cuento clásico de Hansel y Gretel. Posiblemente influenciada por la costumbre de la época de reescribir los

cuentos folklóricos europeos y por la obra de Germán Berdiales – un escritor admirado por ella a quien denominó "el poeta este los niños" y que ha dejado una gran cantidad de obras de teatro y poemas que poseen como intertextos los cuentos clásicos - retoma la versión alemana del cuento citado y le añade otros elementos altamente significativos para el universo infantil. Por estos motivos, aunque parezca contradictorio, puede afirmarse que se trata de una obra de continuidad - por la costumbre de retomar tópicos y personajes de la literatura infantil clásica, formada fundamentalmente por obras provenientes de las compilaciones de los Hermanos Grimm o Charles Perrault - y al mismo tiempo de quiebre, porque más allá de tener esa continuidad, la autora crea una obra literaria desde la relación intertextual dando por resultado un nuevo producto literario que presenta miradas absolutamente diferentes.

Estructuralmente está formada por tres escenas. El argumento de la obra teatral, considerando cada una de éstas, es muy sencillo:

- Escena primera: comienza con la aparición de la bruja, primero su cabeza y luego el cuerpo entero que recita un texto poético narrativo en el que cuenta que ya terminó de preparar su casa que atraerá a las moscas, pero sobre todo a los niños:

Limpita, adornada

mi casa ya está

Mi casa es un horno

¡ja, ja, ja, ja, ja!

Mondé la manzana

le puse un confite

mi casa del techo

merengue derrite.

Las moscas me siguen,

los niños vendrán

¡Y todo se engulle

Mamá Mazapán! (Schultz de Mantovani, 1935, 15).

Este canto altamente significativo es interrumpido por la aparición de un lobo quien, después de un diálogo le cuenta que acaba de ver y de asustar a dos niños que se dirigen hacia la casa.

- Escena segunda: los niños llegan con hambre a la casa y al ver frutas y darse cuenta de que está hecha de golosinas comienzan a comer una parte del techo. Se genera ahí un momento de comicidad e intriga pues la bruja está escondida y en off pregunta quien está comiendo su hogar hasta que aparece de golpe y les dice que se los comerá. A pesar del pedido de clemencia por parte de Periquito, no lo logra y son devorados por la bruja.
- Escena tercera: un cazador llega a la casa de la bruja, la escucha roncar y descubre que ha comido a los dos niños, la mata y los niños reaparecen con vida cantando todos juntos con gran felicidad mientras festejan la muerte de Mamá Mazapán y del lobo.

Hay una serie de aspectos que merecen ser destacados. En primer lugar, mediante un proceso de transposición genérica pasa de ser una obra narrativa, específicamente un cuento, al género dramático modificando no solo la estructura si no también una gran parte de la historia. Una de estas modificaciones ya se advierte en el título pues no es el de los niños abandonados, sino que lleva por título el nombre de la bruja en esta versión, Mamá mazapán al hacer referencia a la casa construida con distintas golosinas.

En esta obra los nombres parecen estar cargados de una gran significación y desde esta perspectiva puede pensarse el uso de “mazapán” como una antífrasis de los que realmente es la bruja pues el mazapán puede ser vinculado con la dulzura mientras que la bruja es un ser despiadado que no duda en comer a los dos niños, hecho que puede leerse en la escena primera cuando al enterarse de la llegada de los niños afirma “Me los comeré” (Schultz de Mantovani, 1935,17).

La autora cambia el nombre de los personajes protagónicos que no son Hansel y Gretel ni Juanito y Margarita, tal como lo traduce la editorial española Calleja en la primera edición del cuento que tuvo gran circulación en esa época tanto en España como en Argentina, sino Peri-

quito y Mariquita. Los nombres remiten en realidad a la cultura española, Periquito puede pensarse por un lado como un diminutivo de Pedro, pero al mismo tiempo y vinculando el nombre con las características del personaje que se caracteriza por hablar mucho, puede ser relacionado con un loro; en el caso de Mariquita se trata de un nombre que puede ser rastreado desde el Siglo de Oro español y que, desde una perspectiva folklórica remite a la cualidad de cuidar contra la mala suerte. Lo que se evidencia en estas alusiones mediante el uso de la relación intertextual es la búsqueda, por parte de la autora, de que los niños desarrollen competencias literarias que le permitan al leer / escuchar / ver representada una obra teatral vincularla con una serie de textos que le anteceden y que forman parte de la cultura universal.

En segundo lugar, los personajes femeninos adquieren en esta obra dramática un peso de especial importancia frente al mundo de lo masculino. Solo dos mujeres, pero con características muy distintas, son las que llevan adelante la acción: por un lado, la bruja y por el otro una niña. Como afirma Lerer (2009), en todas las obras de tradición oral la mujer aparece desde dos perspectivas posibles que son las que se evidencian en la obra teatral, puede ser un ser peligroso o en peligro, un ser predatorio o uno vulnerable. La bruja encarna aquellos elementos negativos, todo lo contrario de la caracterización que se ofrece de Gretel por sus diálogos y su accionar. Esta niña va mutando en su carácter y sus actitudes a lo largo de la obra: al comienzo tiene miedo, intenta ser conciliadora cuando la bruja reclama que han comido una parte de su casa, y al igual que le sucede a Caperucita no puede hacer nada frente al tamaño de la bruja y termina siendo devorada junto con su hermano. Mientras que en “Hansel y Gretel”, la niña es maltratada por la bruja y termina teniendo una ocurrencia al decidir empujar a la bruja hacia el fuego con el objeto de conquistar para sí y para Hansel la libertad, en “Mamá Mazapán”, Mariquita es devorada por la hechicera junto con su hermano.

Por último, se observa la unión, en un principio, de personajes provenientes de dos cuentos distintos que se encuentran en un espacio en común, el bosque. Por un lado, aparece la bruja que le da nombre a la obra y que es, con algunos cambios la clásica del cuento folklórico; por el otro aparece el lobo, uno de los grandes personajes prototípicos que aparece en varios cuentos, pero al ser el bosque el gran espacio, remite en primer término al que devora a

Caperucita roja. El encuentro de los dos personajes en la obra de Schutz se da en un clima de cordialidad donde dialogan sobre la salud del lobo que ya es viejo y es él, tomando la figura del teatro clásico de mensajero, que le cuenta en la primera escena que dos niños perdidos se dirigen hacia la casa de Mamá Mazapán. El bosque, el espacio de encuentro, constituye dentro de la literatura folklórica un espacio particular: se lo encuentra tanto en Caperucita Roja como en Hansel y Gretel, por ejemplo, en las versiones de Giambattista Basile con su magistral “Nennillo e Nennella” o de los hermanos Grimm, pero también en otros cuentos como los de Baba Yaga narrados por Afanasiev en los que esta terrible bruja que devora niños habita en ese espacio. El bosque visto como un actante o como un espacio, es ese lugar al que magistralmente hizo referencia Ana María Matute (2017):

Porque el bosque era el lugar al que me gustaba escapar en mi niñez y durante mi adolescencia; aquel era mi lugar. Allí aprendí que la oscuridad brilla, más aún, resplandece; que los vuelos de los pájaros escriben en el aire antiquísimas palabras, de donde han brotado todos los libros del mundo; que existen rumores y sonidos totalmente desconocidos por los humanos, que existe el canto del bosque entero, donde residen infinidad de historias que jamás se han escrito y acaso nunca se escribirán (Matute, 1 - 3).

De este modo, tomando la cita de Matute, es posible pensar al bosque en relación y generando una unión con todos aquellos bosques presentes en la literatura infantil.

No puede dejarse de lado que, como en los cuentos clásicos que dialogan con esta obra, la bruja muere. De esa forma el mal paga y muere, pero no de la manera clásica, sino de un tiro de parte del cazador, para ofrecer un momento de felicidad a los niños:

El Cazador
¡Vivan, vivan los niños
que comió la malvada!

¡Ya la Bruja está muerta!
Los Niños
¡Nuestra vida salvada!,
Bruja, bruja,
ya nunca comerás.
¡Los niños en tu horno
ya no cocinarás!

El Cazador
Arroz con leche
yo salgo a cazar
con una escopetita
que sabe matar.

Los Niños
De palo es el caño
de palo y cartón
y cien palomitas
mató de un tirón.

El Cazador
La Bruja perversa
también apunté,
~e puse una ceiba
tiré y la maté!

Todos
Con esta sí,

con esta no,
con esta escopetita
la maté yo!

Los Niños
¡Mueran la Bruja y el Lobo!

El Cazador
¡Vivan los niños, vivan! (Schultz de Mantovani, 24 – 25).

Otra característica notoria es que las didascalias están reducidas al mínimo, siendo por momentos totalmente inexistentes.

Una apuesta a todos los sentidos

Esta obra dramática tiene que ser pensada, en primer término, en el contexto de publicación del libro, y, en segundo lugar, considerando las concepciones de literatura, de educación y de infancia de la autora. Por supuesto que ambas perspectivas se entremezclan y lo primero que surge al pensar en ella es la intencionalidad que persigue con su obra enmarcada dentro de la primera mitad del siglo XX donde algunos autores como Alfonsina Storni irrumpen con un teatro experimental que no se propone enseñar, al menos explícitamente, sino divertir (Bianchi Bustos, 2020). Schultz de Mantovani dice en la introducción al libro:

Quiero que este libro para niños sea alegre, tierno y puro. No tiene moralejas; no enseña nada. Una mañana de sol, ¿enseña otra cosa que a estar contento? Así quiero que sea: un cielo azul en que a veces las nubes son corderos, más reales que los de la tierra porque los vemos con la imaginación y así no pueden morirsenos en los brazos, tristemente. Mamá Mazapán, Hansel, La Morenica, Luis Melón;

cuatro nombres entre los cien que viven en estas páginas y que podemos encarnar en cualquier momento. Regalan a nuestra vida sus vidas diminutas pero centenarias, como todas las de los personajes de los cuentos, y allí se quedan, en las páginas inagotables, con sus risas, sus caprichos, sus lágrimas, su ligereza irresponsable, como la misma infancia. Su niñez y la nuestra es una travesura risueña; juguémosla. (Schultz de Mantovani, 1935, 5).

Frida parte del folklore europeo para crear una obra nacional en la que incorpora con una gran maestría estrofas simétricas y rondas dando por resultado una obra en la que la polifonía está presente. Más allá de su conocimiento de todo el acervo folklórico y de la literatura infantil europea, y con la finalidad de crear un producto cultural de gran valor, decido entrar por todos los sentidos, incluido en musical, encomendándole al compositor y docente argentino Felipe Boero (1884-1958) la partitura para una de las canciones que aparecen en la obra (figura 1):



Figura 1. Fragmento de la partitura de la “Canción del cazador” de Felipe Boero incluida en la obra teatral. Extraída de Schutz de Mantovani, p. 22

Como puede observarse, la “Canción del cazador” retoma motivos folklóricos, en este caso el del “arroz con leche” pero con un cambio en la letra que llama la atención de quién la escucha. La música es similar, pero se observan algunos cambios que le dio Boero. Al similar ocurre con otro de los libros de la escritora, *El árbol Guarda – Voces* (1956), en el que también apela a la colaboración del músico.

Cada una de las decisiones tomadas por la autora hay que pensarlas en relación con las concepciones de niño que poseía y por las que abogaba: “No podemos descuidar ahora ese eslabón importante de la sociedad humana que es la infancia. Tarea de escritores y de artistas (...)es volver los ojos a la infancia” (Schultz de Mantovani, 1959, p. 119).

Ese volver los ojos a la infancia implicaba por un lado valerse, además de las palabras, de la música y de la imagen para presentarle a los niños una obra de arte integral que luego sería representada en algún escenario, tanto escolar como profesional.

Al tratarse de una obra literaria para niños se incorporan diversas ilustraciones de las que se desconoce la autoría más allá de que están formadas por un mismo artista. En el caso concreto de esta obra dramática la imagen que acompaña es la de la imagen clásica que puede observarse en la figura 2 que representaba para su época, por el tipo de papel en el que está impresa como en los colores que se emplean, un verdadero adelanto:



Figura 2. Encuentro de los niños con la casita de golosinas y Mamá Mazapán. Extraída de Schutz de Mantovani, p. 27

Como puede observarse, debajo de la imagen aparece, a modo de anclaje desde la perspectiva de Barthes (1964), el pedido de disculpas por parte de Mariquita luego de que su

hermano ha cortado y comido un trozo de la casa de la bruja. Las imágenes de los tres personajes cumplen con los estereotipos, por un lado, los niños vestidos de la manera en la que eran representados en las ilustraciones de la época de los libros tradicionales, y, por el otro, la ilustración de Mamá Mazapán, la terrible bruja que posee su casa que actúa a modo de carnada, y aparece además representada con el bonete clásico de las brujas que parece tan alto como su casa.

Si bien la ilustración tiene una firma, resulta prácticamente ilegible y, según la costumbre de la época, no aparece el nombre del ilustrador en ninguna sección del libro.

La obra en el ámbito educativo

La obra tuvo una gran acogida en el mundo de los niños y en el ámbito docente. Si bien resulta imposible recrear escenas de lecturas de la época en la que la obra fue publicada, gracias a documentos de la época como el libro de actas de reuniones de personal del Instituto Nacional del Profesorado "Sara C. De Eccleston" es posible observar algunas sugerencias para su uso en el nivel inicial. En una reunión del personal docente, la rectora fundadora de la institución, Prof. Margarita Ravioli, aconseja que las maestras lean a sus niños y que dramatizen "Mamá mazapán" sin mencionar el nombre de la autora, hecho que si bien puede ser tomado como una omisión también es posible pensarlo como una manera de simplificar mediante la omisión del nombre y apellido de la autora pues se trataba de una obra contemporánea sobre la que, con tal solo decir el nombre, era suficiente y la competencia del docente hacía que supiera a que se hacía referencia. Girotti (2025) menciona que esta obra fue seleccionada en 1943 en la Escuela N°1 de La Plata para presentarla con títeres y que esta representación estuvo acompañada con un profundo trabajo en la clase de lectura.

Posiblemente muchos especialistas no acuerden con estas dos experiencias, pero no hay que olvidar que, aunque actualmente lo que se busca en torno al teatro en su relación con la educación es formar al niño como un espectador teatral, en el momento de aparición de esta obra y de mayor circulación, era otra la perspectiva. Se buscaba que el niño la representara, sin

ser actor, y con el trabajo de mediación de sus docentes, tanto es las escuelas comunes como las referenciadas anteriormente que corresponden al nivel inicial y primario, como en las instituciones orientadas al arte como el Instituto Labardén donde Alfonsina Storni trabajada como profesora y creaba obras teatrales para sus alumnos (Bianchi Bustos, 2020).

Conclusión

Como se ha podido ver, “Mamá mazapán” de la escritora y crítica argentina Fryda Schultz de Mantovaniretoma temas y personajes provenientes del folklore europeo y los une a otros textos populares uniéndolos con su perspectiva de niño, de literatura infantil y de arte. Por un lado, la obra, como se ha dicho, da cuenta de los conocimientos literarios de la autora necesarios para que se unan en ella distintas tradiciones literarias en un momento fundacional de la Literatura Infantil argentina y del teatro destinado a los niños, no porque antes no existiera sino porque el destinatario de las obras dramático – literarias comienza a ser concebido con características actuales. Otro aspecto de importancia que puede observarse es que, si bien el teatro escolar y didáctico seguirá existiendo en gran parte del siglo XX, en ésta y otras obras de la autora, el aspecto moralizante tiende a desaparecer dejando lugar a otros aspectos relacionados con la experiencia estética.

© Marcelo Bianchi Bustos

Bibliografía

- Andricaín, Sergio y Antonio Orlando Rodríguez. “¡Arriba el telón! Dramaturgia para niños en América Latina”. *Fundación Cuatro Gatos*, Bogotá, 1987.
https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_65.pdf
- Barthes, Roland. “Retórica de la imagen”. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 2011.
- Bianchi Bustos, Marcelo. “Una mirada a los textos dramáticos de Alfonsina Storni destinados a los niños”. *Argus-a. Artes & Humanidades*, Buenos Aires, Vol. X Ed. N° 38, 2020.
- Bianchi Bustos, Marcelo. “La Literatura Infantil en los inicios del siglo XX, un territorio a explorar”. Bianchi Bustos, Marcelo, Pizarro, Cristina y Prina, Zulma. *Hacia una historia de la literatura infantil y juvenil argentina*. Buenos Aires, AALIJ, 2024.
<https://academiaargentinadelij.org/Publicaciones/Libro-Historia-de-la-LIJ-TomoXIII-I-2023.pdf>
- Girotti, Bettina. “Haciendo títeres en la escuela. Expresión y sociabilidad infantil en la Argentina de los años 40”. *Anuario – IEHS*. Vol. 40 Núm. 2, 2025.
- Matute, Ana María. *En el bosque*. Barcelona, Libros del zorro rojo, 2017.
- Montes Welch, M. «Escritoras Que reseñaron Teatro En Las páginas De Sur». *Cuadernos De Literatura*, n.º 21, septiembre de 2023, p. 212, doi:10.30972/clt.0216905
- Pardo Belgrano, Ruth y Nervi, Ricardo. *Lexicón de literatura infantil juvenil*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1979.
- Pardo Belgrano, Ruth, Galelli, Graciela y Vulovic, Elsa. *Diccionario de literatura infantil y juvenil*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2009.
- Schultz de Mantovani, Fryda. *Para la noche de Noel. Teatro y poesía para niños*. Buenos Aires: Kapelusz. 1935.
- . *Sobre las badas. Ensayos de literatura infantil*. Buenos Aires: Nova, 1959.
- Sessarego, J, Marina L. Guidotti, Daniela E. Monaco, Rosina Pallotti. “Mujeres que reseñan a mujeres en revista Sur (1931-1992). El caso de la literatura infantil”. *Alba de América*. Vol. 41, 2024.