

**Palestina en el teatro infantil de Luis Matilla:**

*Bajo el cielo de Gaza, Manzanas rojas, Los chicos del barracón n°2*

Riham Mohamed Atif Mohamed El Hady

Teaching Assistant

Spanish Department

Cairo University

**Abstracto:**

El objetivo de este trabajo es demostrar cómo Luis Matilla trata los temas políticos: el conflicto árabe-israelí, en su teatro para niños. En este estudio utilizamos el método analítico con el fin de analizar cómo ha podido Matilla reflejar la situación política en Palestina en su teatro y transmitir esta situación conflictiva a un sector determinado de espectadores, en este caso son los niños. Estudiamos tres de las obras de Matilla en las que aparece el tema del conflicto entre los palestinos y los israelíes: *Bajo el cielo de Gaza*<sup>1</sup>, *Manzanas rojas*<sup>2</sup> y *Los chicos del barracón*<sup>3</sup>.

Estas obras, además, revelan que tanto las situaciones como los personajes son reales y no son meras creaciones que encarnan ideas como es el caso del Quijote y Sancho Panza.

El método semiológico puede captar el significado del discurso y alcanzar el sentido de unas obras escritas en ese marco general de “teatro infantil (con una mirada particular, por tanto), político (de tema realista, actual, comprometido, etc.), profundo (no lúdico), serio (no cómico) (,) etc., por ejemplo, esto se refleja tanto en el texto escrito como en el texto representado, porque debe señalar algunos paralelismos entre la palabra y los signos de la escena. Es decir, que el objeto de estudio exige un método semántico que ponga de relieve todos esos aspectos y agote sus posibilidades de significado y de sentido y a la vez un método descriptivo que explique objetos, movimientos, distancias y otros signos en relación que se siguen en el texto y en el escenario.

**Palabras clave:**

Teatro para niños, temas políticos, conflicto árabe- israelí, técnicas del teatro infantil, semiología.

---

<sup>1</sup> Luis Matilla, *Manzanas rojas*, Anaya, Madrid, 2004.

<sup>2</sup> \_\_\_\_\_. *Bajo el cielo de Gaza*, Assistej, Alicante, Madrid, 2011.

<sup>3</sup> \_\_\_\_\_. *Los chicos del barracón*, Anaya, 2014.

**Abstract:**

The objective of this paper is to demonstrate how Luis Matilla deals with political issues: the Arab-Israeli conflict, in his theater for children. In this study, we use the analytical method in order to analyze how Matilla could reflect the political situation in Palestine in his theater and transmit this conflictive situation to a certain sector of spectators, in this case, children. We study three of Matilla's works in which the theme of the conflict between the Palestinians and the Israelis appears: *Bajo el cielo de Gaza*<sup>4</sup>, *Manzanas rojas*<sup>5</sup> y *Los chicos del barracón*<sup>6</sup>.

These works also reveal that both situations and characters are real and are not mere creations that embody ideas such as Don Quixote and Sancho Panza.

The semiological method can capture the meaning of the discourse and achieve the meaning of works written in that general framework of "children's theater (with a particular look, therefore), political (realistic, current, committed, etc.), deep (not ludic), serious (not funny), etc. and this both in the written text and in the represented text, because it must point out some parallels between the word and the signs of the scene. That is, the object of study requires a semantic method that highlights all these aspects and exhaust their possibilities of meaning and a descriptive method that explains objects, movements, distances and other signs in relation that are followed in the text and on the stage.

**Key words:**

Theater for children, political issues, Arab-Israeli conflict, children's theater techniques, semiology.

**المستخلص**

هدف هذا البحث هو إظهار كيف تناول لويس ماتيا في مسرحه الموجه للطفل الموضوعات السياسية كالصراع العربي الإسرائيلي. إن المنهج الذي سوف نستخدمه في هذه الدراسة هو المنهج التحليلي التوصيفي والذي سنستطيع من خلاله تحليل كيف استطاع لويس ماتيا أن يعكس في مسرحه الوضع السياسي في فلسطين وكيفية توصيل فكرة الصراع الموجودة في الواقع إلى قطاع معين من المشاهدين، في هذه الحالة الطفل. سوف نقوم بدراسة ثلاثة من مسرحيات ماتيا والتي يتناول فيها موضوع الصراع بين الفلسطينيين والأسرائيليين وهم: تحت سماء غزة، تفاحات حمراء، فتيان العنبر.

سيساعدنا المنهج التحليلي على معرفة كيف استطاع الكاتب المسرحي أن يرسم ملامح الصراع الفلسطيني والأسرائيليين. وبالمثل، من خلال هذا المنهج سنتمكن من معرفة تقنيات مسرح الطفل الذي استخدمها ماتيا لتناول مواضيع سياسية وواقعية في مسرحه الموجه للطفل.

**الكلمات الدالة:**

مسرح للأطفال، قضايا سياسية، الصراع العربي الإسرائيلي، تقنيات مسرح الأطفال، شخصيات حقيقية، نص، تمثيل، علم أصول، دلالات

<sup>4</sup> Luis Matilla, *Manzanas rojas*, Anaya, Madrid, 2004.

<sup>5</sup> \_\_\_\_\_. *Bajo el cielo de Gaza*, Assistej, Alicante, Madrid, 2011.

<sup>6</sup> \_\_\_\_\_. *Los chicos del barracón*, Madrid, 2014.

## 1. Introducción:

Este trabajo tiene como objetivo resaltar el conflicto árabe- israelí en el teatro infantil de Luis Matilla. La importancia de las obras de Matilla estriba en el uso de técnicas especiales para tratar temas realistas y adecuarlos al mundo infantil.

Sus obras escritas para adultos están influidas por autores como Beckett y Valle Inclán<sup>7</sup>, algo que se nota en la realidad planteada y representada mediante la deformación y la perplejidad de seres vivientes en sus obras como se ve por ejemplo en *El observador*, obra de Matilla escrita el año 1967.

Los temas del teatro infantil de Luis Matilla construyen un mundo que transmite a los niños españoles los elementos básicos de la vida. Para él, estos niños son, obviamente, hombres y mujeres posibles hacedores de un ambiente humanista del futuro, de modo que sus obras siempre tratan temas realistas de la actualidad, introduciendo el niño a las polémicas sociales, cuyo conflicto se expone en *Manzanas rojas* (2004), *Bajo el cielo de Gaza* (2011) y *Los chicos del barracón n<sup>o</sup> 2* (2014).

La trayectoria teatral de Matilla le hizo hoy uno de los representantes en boga del teatro español contemporáneo. A finales de los sesenta, junto a sus obras para adultos, empezó a escribir su primera obra para niños *El hombre de las cien manos*, estrenada en el Teatro Español de Madrid en 1967. Esta obra tuvo un gran éxito según la Fundación Germán Sánchez Ruipérez<sup>8</sup> que la consideró una de las obras más importantes del teatro infantil en general. Desde la publicación de esta obra, Luis Matilla decidió seguir escribiendo teatro para niños. Él se dio cuenta de que los niños necesitaban teatro para desarrollar su creatividad en una etapa marcada por los videojuegos y los medios de comunicación, que muchas veces no les dan la

---

<sup>7</sup>Lola Lara, "Entrevista a Luis Matilla". *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, ASSITEJ-España, Madrid, 2000.

<sup>8</sup>Es una prestigiosa institución cultural, constituida en 1981. Su objetivo es el fomento y el desarrollo de la creación y las actividades culturales. Cuenta con sedes en Madrid, Salamanca y otras ciudades españolas.

oportunidad para tener iniciativas creativas al no saber lo que está pasando en el mundo que les rodea e incluso en el mundo lejano conocido por el tercer mundo y en especial un pueblo de este mundo, que es el pueblo palestino. Partiendo de esta ideología, Luis Matilla decidió que sus obras escritas para niños no fueran emergidas solamente en las fábulas con el fin de entretener como suele ser tradición en el teatro infantil, sino también, había que tratar temas de la actualidad local e internacional para introducir el niño a las coyunturas sociales y universales y a los conflictos como, por ejemplo, el conflicto palestino- israelí.

Aquí se recurre al método semiológico con el fin de revelar la relación de los temas del teatro infantil de Matilla con la realidad externa.

Hemos recurrido al método semiológico de María del Carmen Bobes Naves con el fin de analizar cómo ha podido Matilla reflejar la situación política en Palestina y transmitir esta situación conflictiva a un sector determinado de espectadores.

La semiología es un método que busca la resolución de dicha combinación donde el espectador pueda perciba las ideas del autor mediante tanto el texto y su representación.

Hemos distinguido en el *hecho teatral* dos «macroelementos» básicos: el *texto* y la *representación* que, para nosotros, dan lugar a dos fases: la textual y la espectacular respectivamente. De entre los componentes hallados, unos son sistematizables, agrupables en códigos, e interpretables con arreglo a dichos códigos en la fase espectacular; otros, los componentes caracterizados como portadores del rasgo «humano», no son susceptibles de sistematización. Por ello, intentaremos la sistematización de los primeros, y más tarde situaremos los componentes humanos dentro del modelo tripartito de análisis semiótico teatral<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Fabián Gutierrez Flórez, "Aspectos del análisis semiótico teatral". *Castilla: Estudios de Literatura* 14 (1989), págs. 75- 92.

Según Bobes Naves, el autor utiliza varios recursos (gestuales, entonación, movimientos, ...etc.) para crear "el espacio lúdico" donde se representa la obra<sup>10</sup>. También, dice que

En principio, la semiología observa que el género dramático utiliza en el escenario, además del lenguaje verbal, signos de sistemas no verbales que se corresponden con las referencias de los signos verbales indicados en el texto o propiciados por él, y, sobre todo, advierte que el proceso de comunicación literaria que sigue el texto dramático hasta culminar en la representación escénica, es diferente del que siguen los otros géneros literarios. Después de estas primeras observaciones, la semiología avanza en el análisis de texto dramático en todas las fases de su expresión y manifestación y adquiere un gran desarrollo cuando se orienta hacia el análisis de los sistemas de signos escénicos no verbales<sup>11</sup>.

Vamos a analizar las ideas principales y las secundarias que quiere transmitir el autor a través del texto literario y el texto espectacular, pues nos empeñamos a analizar estos dos textos que nos ayudan a resaltar las ideas del autor. Los dos textos no se oponen, porque según Bobes Naves, el

Texto Dramático incluye el texto escrito y además su representación virtual; y la representación incluye el diálogo y todos los otros signos verbales del texto en sus propias referencias (objetos, distancias, tono, ritmo, vestuario, luces, etc.). No se justifica una oposición Texto / Representación, si en las dos fases de la recepción de la obra dramática (Lectura / Representación), está presente todo el Texto Dramático<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, Ed. Aceña, Valladolid/Madrid, 1988, pág. 245.

<sup>11</sup> María del Carmen Bobes Naves, "El proceso de transducción escénica": *Dialogía*, Instituto de estudios Mijaíl Bajtin, nº1, Perú, 2006, pág. 35-53.

<sup>12</sup> María del Carmen Bobes Naves, "Teatro y Semiología". *Arbor* 699- 700 (2004): 497- 508. Disponible en: ([arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/591/593](http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/591/593)), 25 mayo 2017.

## 2. El lenguaje textual y el lenguaje espectacular en las tres obras de Matilla:

En *bajo el cielo de Gaza*, Matilla logró hacer una concordancia entre el lenguaje textual y el lenguaje espectacular a través de la coherencia entre el diálogo y las acotaciones para reflejar tanto el papel del teatro como la participación de los niños en hacer teatro. Esto lo vemos a través de las acotaciones y el diálogo:

*El grupo se deshace y cada uno se dispone a realizar labores rutinarias*<sup>13</sup>.

Otro ejemplo que muestra esta concordancia es cuando Abudi enunció la llegada del capitán de una manera que revela que esta persona no está bienvenida:

*Entra corriendo Abudi, presa de gran excitación*<sup>14</sup>.

Las palabras de Abudi descifran su actitud, él quería avisar a Adriano y a sus compañeros de la llegada del capitán: " ¡El capitán, el capitán viene hacia aquí! " <sup>15</sup>.

En *Manzanas rojas*, otra vez se nota la coherencia entre el diálogo y las acotaciones de una manera que le facilita al espectador captar la situación: Gazala va a por la casa de Amos para limpiarla, pero éste le despide a Gazala de su trabajo. Gazala se siente oprimida y habla con angustia explicándole a Amos que lo que hizo Salim fue una broma y aclarando que su hijo no tira piedras a los soldados israelíes. Mientras habla hace algunos gestos que indica su angustia y señala el conflicto entre los palestinos y los israelíes como se refleja en las anotaciones del autor que ayudan al actor a transmitir los sentimientos al espectador:

<sup>13</sup> *Ibíd.*, pág. 20.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pág. 33.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, pág. 33.

(*Abrumada. Habla nerviosa*) Fue por lo que hizo Salim. Broma, broma de chico. Juega, juega, todo el día jugando. Pero es buen muchacho<sup>16</sup>.

Las acotaciones de Matilla incluyen diversos elementos como, por ejemplo, kinésicos- proxémicos (gestos, movimientos, proximidad o alejamiento de los personajes), aspectuales (vestimenta, maquillaje, objetos de los personajes)<sup>17</sup>, rítmicas e incluso referencias cinematográficas:

Se abre la puerta de par en par y en el umbral aparecen los cuatro niños, los nuevos inquilinos del barracón. El Cabo les hace una señal para que entren y lo hacen muy despacio y con evidentes signos de desconfianza. Primero Yoel, el más pequeño, que lo observa todo con temor. En varios momentos intenta retroceder, pero el Cabo se lo impide. Va embutido en un jersey de cuello alto, confeccionado con lana, calza unas grandes botas y cubre su cabeza con una gorra con la visera hacia atrás, como el personaje de la película *The Kid*, de Charles Chaplin<sup>18</sup>.

### 3. El tiempo:

El tiempo en *Bajo el cielo de Gaza*, está interrumpido entre las escenas que según el espacio del diálogo cada escena representa un espacio de tiempo igual a las otras escenas. Es decir, la escena representa un lapso de tiempo que no asimila a las medidas conocidas del tiempo -como mañana o el mes pasado, ...etc., - sino signos generalizados como la desaparición de la luz que indica el inicio de otra escena nueva. Aunque no hay marcadores temporales claras que nos revelan cuánto tiempo pasa entre una escena y otra, muy raras veces se encuentra unas medidas temporales conocidas como la hora, lo que aparece en la escena novena cuando dice Adriano:

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pág. 52.

<sup>17</sup> Fabián Gutierrez Flórez, "Aspectos del análisis semiótico teatral". *Castilla: Estudios de Literatura* 14 (1989): 75- 92.

<sup>18</sup> Luis Matilla, *Bajo el cielo de Gaza*, Op. Cit., pág. 27.

“Llevamos media hora esperando a Amir”<sup>19</sup> o cuando Adriano le dice a Amir que: “El ensayo es dentro de una hora”<sup>20</sup>.

En *Manzanas rojas*, la época de las acciones de la obra se sitúa en el presente puesto que el conflicto palestino- israelí sigue teniendo lugar en nuestros días.

En cuanto al tiempo dramático, Matilla no utiliza los marcadores de tiempo conocidos como hoy, mañana, el próximo mes, ...etc., sino emplea signos como la luz o un telón imaginario (el personaje del presentador hace gestos con las manos como si estuviera cerrando un telón que en realidad no existe) para indicar el comienzo de una escena y el fin de otra.

En *Los chicos del barracón nº 2*, a pesar de que el teatro “dispone solo del tiempo presente, ya que es un género cuyo discurso se expresa en diálogo directo, es habla en situación”<sup>21</sup>, no impide que en esta obra -en algunas situaciones- el tiempo dramático sea, también, “tiempo evocado, es decir el anterior al comienzo de la acción, recordado por los personajes en el diálogo o en un relato y que forma parte de sus historias personales”<sup>22</sup>. Este tiempo evoca los sucesos a través del diálogo de los personajes sin cambiar el decorado.

Lo vemos cuando se arrastraron a los niños y éstos le cuentan a Michel el momento cuando vinieron los soldados a llevarles a prisión:

Nina:

Estaba con mi madre cuando vinieron los soldados. Preguntaron por mi padre, pero como no lo encontraron, me subieron al camión. Mamá lloraba mucho, pidió que la llevaran a ella y que me dejaran a mí, pero no quisieron<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, pág. 79.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, pág. 59.

<sup>21</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/ libros, 1997, pág. 367.

<sup>22</sup> Maria Falska, “Relación tiempo escénico – tiempo dramático en algunos ejemplos del teatro español del siglo XX”, *Études romanes de Brno*, 30 (2009), págs. 75-82.

<sup>23</sup> Luis Matilla, *Los chicos del barracón nº 2*, *op. cit.*, pág. 40.

#### 4. El espacio:

En cuanto al espacio, en *Bajo el cielo de Gaza*, las acciones transcurren en Gaza e Israel. En Gaza están relacionados cuatro espacios: el centro cultural, el campo de refugiados, la casa de Amir y la escuela. En cuanto a Israel hay un solo espacio: El puesto de control.

El centro cultural representa un "desdoblamiento de espacios escénicos dentro de una misma ficción, como en el caso del «teatro dentro del teatro»<sup>24</sup> dado que es un lugar donde los niños escapan de la guerra y a la vez un lugar donde hacen teatro. Existe un muro en el mismo espacio que según María Bobes, es un espacio simbólico<sup>25</sup>, puesto que se refiere a la opresión que ejercen los israelíes sobre los palestinos fuera de este lugar. En este escenario los niños se escapan de esta realidad dura a través del arte. Este espacio invisible fue utilizado en el teatro griego para evocar la imaginación del espectador, ya que éste debe imaginar lo que está pasando fuera de este muro<sup>26</sup>.

La escuela, el puesto de control y los Estados Unidos son espacios invisibles para el espectador, es decir, el espectador oye a los personajes hablando de ellos, pero no los ve en el escenario, son fuera del escenario.

La casa de Nadima es donde vive la madre de Amir y su hermana Jadila. El autor deja libre la imaginación del espectador para imaginar la casa de Nadima, que representa las casas humildes de los palestinos.

Este espacio que el espectador no ve como la escuela o el puesto de control o la casa de Nadima hace que el lector utilice su imaginación para completar la imagen, así que cada espectador tendrá un punto de vista subjetivo diferente del otro.

---

<sup>24</sup>, González Anxo Abuín, "Breve contribución al estudio del espacio teatral". *Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 30 (2007): 17- 21. Web. 22 oct. 2017.

<sup>25</sup> Bobes Naves, María del Carmen, *Simbología del teatro*, Madrid: Ed. Arco/ libros, 1997.

<sup>26</sup> Bobes Naves, María del Carmen, *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco Libros. 2001, pág.42

El espacio en *Manzanas rojas*, se compone de dos casas, cada uno a un lado diferente y en el medio hay un círculo de tierra del desierto. Hay otros dos espacios que son la escuela y el mercado.

La casa de la izquierda es de los palestinos tiene características de los países del Oriente Próximo. Es muy modesta y primitiva debido a la mala situación económica en la que se encuentran los palestinos en general y en especial nuestros personajes Gazala y Salim.

La casa de los israelíes, que se sitúa a la derecha, es de Amos y su hijo Ariel. Es más lujosa y tiene rasgos al estilo occidental. Las paredes están finamente pintadas y los muebles son más modernos.

El círculo de tierra del desierto es un espacio diegético<sup>27</sup>. Es donde Salim y se reúnen para hablar juntos. Así, se revela algunos de los rasgos culturales de los dos niños, mediante la conversación que tiene lugar en este círculo.

Es cierto, no hay muchos espacios en la obra y esto se debe a que es una obra dirigida a los niños. Entonces, Matilla no quiere distraer al niño con varios espacios porque quiere que los niños den más importancia a otros aspectos como el conflicto y la guerra que matan a otros niños inocentes tanto físicamente como espiritualmente. Entonces

estamos ante una de las categorías o elementos más importantes del texto dramático, junto al tiempo y a los personajes, pues, en realidad, el drama nace cuando situamos un personaje en un determinado espacio y en un tiempo concreto<sup>28</sup>.

En cuanto al espacio en *Los chicos del barracón nº 2*, las acciones de la obra transcurren en un espacio concreto y real, el barracón. Hay dos barracones: el primero es el del capitán y los soldados mientras que el segundo es donde se encuentran los niños y Michel. El primer espacio no se representa en el escenario,

---

<sup>27</sup> Según José Luis García Barrientos, el espacio diégetico se refiere a los lugares ficticios y en este círculo Salim imagina que está hablando con Yehá. Entonces el círculo se convierte en un lugar ficticio: José Luis García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, Fundamentos, Madrid, 2007, pág. 21.

<sup>28</sup> Manuel Vieites, *análisis e interpretación de textos dramáticos*, Vigo, Galaxia, 2005, pág. 182.

mientras que el segundo espacio sí, porque, en ello, tienen lugar todas las acciones y se plasman las relaciones entre los personajes, el decorado y la distribución de los objetos<sup>29</sup>.

Siguiendo a Barrientos, hay dos espacios de representación: por un lado, un espacio patente o visible como el barracón nº 2 y, por otro lado, un espacio latente, es decir, invisible tanto para los personajes como para el público como es el caso de tanto el barracón donde está el capitán como la montaña donde están los padres de los niños<sup>30</sup>.

De lo mencionado antes, deducimos que

el símbolo de la prisión no es estático ya que lleva dentro de sí su propia contradicción. Como todo símbolo es potencialmente dinámico porque implica una reversibilidad. Los muros sugieren una salida<sup>31</sup>

## **5. La escenografía en *bajo el cielo de Gaza*:**

### **5.1. El decorado:**

En *bajo el cielo de Gaza*, el decorado refleja muestras de la guerra y la vida primitiva de los palestinos debido a la invasión israelí, por ello se ve que *En ambos laterales se distinguirán restos de alambrada y algunos bidones de gran tamaño*<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> María Carmen Gómez de la Bandera, *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*. Tesis Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002, pág. 231. Impreso.

<sup>30</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003, pág. 129.

<sup>31</sup> Martha Halsey, "Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo", *Cajamurcia, Obra Social y Cultural* (2001), págs. 51-70.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pág. 11.

## 5.2. La ropa:

En cuanto a la ropa, el autor deja la libertad al espectador a imaginar cómo se están vistiendo los chicos palestinos, y por ello dice que *Sus vestimentas serán las que habitualmente visten los adolescentes de Oriente Próximo*<sup>33</sup>.

## 5.3. Los objetos:

Según Ruiz Ramón, los objetos que tienen que ver con los muebles desempeñan a veces un papel importante a nivel dramático<sup>34</sup> como, por ejemplo, la mesa de trabajo de Adriano- que está situada en el extremo del escenario. Este objeto da énfasis a la idea del metateatro señalando que él es el director de la obra y es quien ve a todos los chicos actuando para hacerles sus observaciones.

## 5.3. El ambiente sonoro:

Las explosiones forman una parte del ambiente sonoro que señala a la violencia de los soldados israelíes contra los palestinos. Este sonido hace que los niños tengan mucho miedo porque saben que las explosiones pueden matar a uno de sus seres queridos.

## 5.4. La iluminación:

Según Lotman, todo lo que forma parte del espectáculo tiene un significado y una función directa<sup>35</sup>. En esta obra se nota que el autor utilizó la luz para sustituir el telón y los marcadores temporales. Se utiliza para iniciar una escena y terminar la misma. Es un elemento muy importante relacionado con el inicio de un día nuevo o una acción nueva y el fin de este día o esta acción. Entonces, la luz en este caso sitúa los marcadores temporales conocidos como mañana, ayer, ...etc., Esto se

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pág. 11

<sup>34</sup> Ramón Ruiz Francisco, *Historia del teatro español siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 28.

<sup>35</sup> Lotman, Luri, "Semiotica de la escena", *Strumenti Critici*, núm. 44 (1981): pág. 8.

revela desde la primera escena cuando dice el autor que: “ La acción se iniciará tan pronto indica la luz sobre la tarima”<sup>36</sup>.

#### **5.4. La música:**

En cuanto a la música, los niños cantan desde el principio de la obra porque estas canciones están incluidas en el teatro que hacen, pero al final de la obra, lo hacen para rendir homenaje a Adriano.

La música y las canciones en el teatro para niños aumentan la creatividad del niño y ayudan a transmitir las ideas del texto:

Estas frases musicales, con cambio de ritmo, entrecortadas, con ligeras variaciones, no solamente conseguirán el efecto apetecido para la puesta en escena, sino que darán una nueva dimensión de la música al niño. Los fragmentos narrativos de algunas piezas admiten diversos tratamientos [...], para desarrollar la creatividad del niño<sup>37</sup>.

### **6. La escenografía en *Manzanas rojas*:**

#### **6.1. El decorado:**

Vemos solamente dos casas a cada lado, un círculo en el medio y un muro. Este decorado es permanente<sup>38</sup> porque no se cambia durante toda la duración de la obra salvo en la escena final en la que se desaparece el muro construido.

Cada objeto decorativo a pesar de que sea pequeña o humilde desempeña una función importante y refleja el pensamiento de cada personaje de la obra.

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pág. 11.

<sup>37</sup> Cervera, Juan. *Dramatizaciones para la escuela*. Biblioteca Virtual Universal. Web. 20 oct. 2017.

<sup>38</sup> Juan Cervera habla de los sistemas del decorado y dice que “El *decorado permanente* que parte de un decorado general válido para toda la obra”.

## 6.2. La iluminación:

La luz desempeña un papel muy importante en esta obra, ya que tiene varios papeles: por un lado, es un marcador que determina el fin de una escena y el inicio de otra. En varias escenas la luz se utiliza como un marcador de tiempo que indica cómo pasó el día en la escena XIV: *Después de una pausa, se hace de día en la escena*<sup>39</sup>.

## 6.3. La música:

Matilla utiliza un fondo musical durante toda la obra, pero no se menciona el nombre de la pieza musical. El autor nos dice que

esta música deberá ser un tema poético y descriptivo de las emociones por las que atravesarán los protagonistas a lo largo de la obra. Fusión de las dos culturas a las que pertenecen Salim y Ariel. La composición deberá presentar varios niveles de tratamiento, con objeto de subrayar tanto las situaciones alegres como las más sensibles e incluso dramáticas<sup>40</sup>.

De acuerdo con Juan Cervera<sup>41</sup>, la música desempeña un papel destacado en enfatizar el ambiente fantástico cuando es poética y hace que el espectador sienta conmoción y simpatía hacia los dos niños cuando se enfrentan a una situación dramática como ocurrió en la escena XIV cuando murieron Salim y Ariel frente al cañón israelí.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, pág. 93.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, pág. 30.

<sup>41</sup> Juan Cervera dice que "la música incidental, que subraya la acción y proporciona los fondos musicales. Los fondos musicales pueden darse para llenar puntos muertos en el desarrollo de la acción, con lo cual se puede insinuar transición en el tiempo o cambio de orientación en la acción. La música aporta así un valor significativo al conjunto. Pero los fondos musicales a menudo, de forma incidental, refuerzan la palabra o subrayan la acción y contribuyen a crear ambiente dramático con recursos sonoros, que, [...], adquieren ocasionalmente valor conceptual. Esta opinión aparece en su estudio *Teoría y técnica teatral* (publicación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2003).

## **7. La escenografía en *Los chicos de barracón n° 2*:**

### **7.1. El decorado:**

Matilla describe el espacio en el que transcurren las acciones y el decorado utilizando un lenguaje técnico para explicar cómo se puede estrenar esta obra. Por ello, Matilla escribió una nota en la que explica que “el decorado puede variar en función de los recursos y el espacio disponibles”, pero añade que este cambio debe coincidir con las acciones: “habrá que adaptar la acción y los diálogos a los cambios que se introduzcan”<sup>42</sup>.

### **7.2. Los objetos:**

Hay varios objetos en esta obra que desde el punto de vista semiológico son signos que tienen relación con “todos los elementos que hay en esa escena. Se elige un objeto como un elemento que va a comunicar, que va a llevar un mensaje, que tiene una convención con el espectador”<sup>43</sup>. Por ejemplo, el tejado tiene una abertura por la cual los chicos pueden salir y ver el cielo fuera: *La cabeza de Mario aparece por el agujero*<sup>44</sup>. Este tejado cumple la idea de la libertad a la que aspira a los niños.

### **7.3. El ambiente sonoro:**

El sonido de las explosiones refleja el mal efecto de las explosiones en los adultos y los niños, y por ello todos quedan sin moverse: *Se oyen explosiones lejanas. Todos quedan paralizados*<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, pág. 25.

<sup>43</sup> Bea Blackhall, “El aporte dramático de los objetos”, *XXXI Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo]*, Buenos Aire: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2017, págs. 92- 95.

<sup>44</sup> Luis Matilla, *Los chicos del barracón n° 2*, *op. cit.*, pág. 87.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, pág. 80.

#### **7.4. La música:**

La música aquí está planteada de un modo que sirve el hilo dramático de la obra. La música en esta obra se produce a través de las canciones de Michel. Pues es de “apoyatura dramática. Prepara y apoya una acción dramática específica, bien sea que se presente en el conflicto, en el clímax o en el desenlace de la obra”<sup>46</sup>.

#### **7.5. La iluminación:**

Según Keir Elam, una de las funciones de la iluminación es la selección por parte del autor de las zonas que va a iluminar tanto para obtener la forma iluminada por la luz como para crear un ambiente determinado<sup>47</sup>.

En el barracón nº 2, la luz entra mediante un agujero en el techo para dar forma a los objetos y para ver las personas que están dentro.

*Las contraventanas están cerradas. Algunos rayos de luz, que se cuelan por el techo a través de un agujero en la cubierta, permitirán distinguir los objetos y enseres que se distribuyen por la estancia*<sup>48</sup>.

### **8. Los personajes:**

Los personajes de las tres obras son realistas.

En *Bajo el cielo de Gaza*, Adriano todo el tiempo está en contra del, pero a la vez es una persona objetiva en el sentido de que él cree que también en este estado hay personas que simpatizan con los palestinos, y por ello cuando murió Jadila le dijo a Amir que va a presentar una queja:

<sup>46</sup> Alecia Castillo, “Consideraciones sobre música y el teatro infantil”. *Primeras Jornadas de Discusión sobre el Teatro para Niños en Venezuela*, Universidad de Venezuela, Caracas, 1984, pág. 4.

<sup>47</sup> Keir Elam, *The semiotics of Theater and Drama*, London, Routledge, 1993, pág. 84

<sup>48</sup> Luis Matilla, *Los chicos del barracón nº 2*, op. cit., pág. 25.

Adriano:

Yo personalmente presentaré la denuncia en Jerusalén.

[...]

Allí también hay gente diferente, nos escucharán, Amir, tienen que darse cuenta del horror de su acto<sup>49</sup>.

Amir es un personaje que evoluciona a medida que transcurren los hechos. Esto lo hemos visto tras la muerte de su hermana Jadila. Como hemos mencionado antes, él era un niño positivo, pero tras este accidente horrible, se convirtió en una persona llena de rencor y cuando estaba hablando con Adriano amenazaba que vengaría de los soldados israelíes:

Amir

(*Con gran frialdad.*) Yo haré que se den cuenta.

[...]

Adriano

Es como si de repente Amir se hubiera hecho hombre. Me habló con tanto rencor, con tanta desesperación...<sup>50</sup>.

Hay otros personajes lineales como el capitán quien representa la supresión, la tiranía, la segregación racial del estado israelí.

*Bajo el cielo de Gaza* es una obra que trata la causa palestina fielmente, es decir tal como es la realidad, y por ello Luis Matilla recurre a un lenguaje realista para reflejar esta realidad y utiliza términos que describen la situación de los palestinos en Gaza como *apartheid* o *segregación racial*. Este lenguaje realista se nota en los diálogos de los chicos que, aunque todavía son niños utilizan un lenguaje que refiere a la guerra y a la muerte porque estas dos cosas forman una parte grande de su vida. Esto lo vemos por ejemplo cuando habla Jaleb de cómo se puede luchar

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pág. 88.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, pág. 91.

con quienes molestan a los palestinos: "Para poder mandar en los que nos fastidian la vida lo que necesitamos son cañones, tanques y helicópteros Apache"<sup>51</sup>.

También, tanto el lenguaje del texto como el estilo son muy simples porque es una obra protagonizada por los niños y dirigida a la vez a ellos:

se trata de obras representadas por profesionales o aficionados que tienen a los niños como espectadores, el lenguaje habrá de tener características de sencillez, viveza y fácil comprensión, cuya consecución no resultará dificultosa en extremo. [...]. A la dificultad de memorización del diálogo hay que añadir todas las de elocución, que no serán pocas, para que el muchacho se exprese con fluidez, con la naturalidad que requiere el caso y con el vocabulario que le sea familiar, sin que por ello se caiga en el defecto de empobrecer su habla. Por eso es preferible el texto sencillo y esquemático que sirva al niño de pauta y sobre el que elabore sus propias expresiones espontánea y libremente, que el empleo de textos que conduzcan al pitacismo y a la afectación<sup>52</sup>.

En *Manzanas rojas*, los protagonistas Salim y Ariel luchan por cambiar la situación conflictiva entre los palestinos y los israelíes pasivamente.

Yehá es un personaje muy famoso en los países de Oriente Medio y en distintas partes del Mediterráneo. Él "simboliza el ánimo, la inocencia y la astucia del pueblo, muchas veces se crítica frente al abuso y casi siempre se aguante y la confianza en que algún día imperará la justicia"<sup>53</sup>.

En *Los chicos del barracón nº 2*, los personajes se podrían clasificar en dos grupos. Los habitantes del barracón primero: soldados, sargento, capitán y los del segundo: los niños y Michel

Michel es un actor y cantante francés que se hizo prisionero. Dispone de un gran sentido humorista incluso en las situaciones trágicas.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, pág. 51.

<sup>52</sup> Cervera, Juan. *Dramatizaciones para la escuela. Op. cit.*

<sup>53</sup> León, María Teresa, *Rosa-Frío, patinadora en la Luna*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1987, pág. 15.

Michel, según las funciones del personaje de Propp se considera como “una voluntad que se opone a otra”<sup>54</sup>. Es la persona que se opone a las órdenes del Capitán, y por ello quería ayudar a los chicos en vez de espiarlos.

El Capitán es un personaje militar que se encuentra en el otro barracón. Es el antagonista de Michel. Quiere que éste espíe a los niños y mandarle un informe de lo que se entera.

En cuanto a los niños, hay cuatro chicos en esta obra, Davor, Nina, Mario y Yoel. Los cuatro se conocían en la cárcel. Los soldados les retuvieron con el objeto de captar a sus padres que podrían ir a rescatarlos.

Se nota que los nombres de los niños no son árabes, porque Matilla quiere que esta obra sea universal para avisar a los lectores de las malas consecuencias de las guerras en cualquier sitio del mundo.

## **9. Las Técnicas:**

### **7.1. Final abierto y el concepto de tragicismo de Buero Vallejo:**

Matilla se aprovecha de este recurso para expresar una condición de esperanza<sup>55</sup>:

Los niños no mueren, se escapan gracias al sacrificio de Michel que entretiene a los soldados mientras ellos ganan tiempo para huir. Michel muere tiroteado por los soldados. Los niños, es posible que logren reunirse con sus padres. Se trata de un final abierto en el que el lector debe imaginar el desenlace, por eso no dice que ya han encontrado a sus padres, sino que dice que están en el bosque andando:

*La luz va descendiendo para cobrar fuerza en un lateral del bosque donde se*

<sup>54</sup> Fernando Sánchez Alonso, “Teoría del personaje narrativo (Aplicación a El amor en los tiempos del cólera)”, *Didáctica. Lengua y Literatura*, Universidad Complutense de Madrid, 10 (1998), pág. 79- 105.

<sup>55</sup> Francisco Ruiz Ramòn, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Ed. Mariano de Paco, Murcia, 1984, pág. 122.

*encuentran Nina, Yoel, Mario y Davor, Todos fingen caminar moviendo las piernas, pero sin avanzar del sitio en el que se encuentran*<sup>56</sup>.

### 7.1.2. La dicotomía entre un espacio cerrado y otro abierto:

Matilla recurre a este recurso<sup>57</sup> para enfatizar la idea de la libertad anhelada por los niños. Frente al espacio cerrado del barracón, hay otro abierto como el hueco del tejado por el que los niños ven las estrellas:

*Extiende los brazos como si quisiera abrazar todas las estrellas que brillan en el cielo. Se sienta y respira hondo, aspirando feliz el olor de la noche*<sup>58</sup>.

### 7.1.3. Influencias cinematográficas:

A. La aparición de una voz en off, es uno de los medios técnicos del cine, que se utiliza para ofrecer

un punto de vista del autor que se interpone entre emisor y receptor de la comunicación externa y sirve para presentar la comunicación interna. De este modo, [...], los hechos, en el drama (al menos en apariencia) [...] se presentan directamente, superponiendo la relación en escena, es decir, la comunicación que tiene lugar entre los personajes de ficción con la relación escenario/sala<sup>59</sup>.

En esta obra, la voz en off aparece a través de la figura de un soldado en esta obra, quien se oye solamente su voz:

*Se escucha una voz de Soldado.*

Voz del soldado:

¡primera comida, primera comida!<sup>60</sup>

<sup>56</sup> *Ibíd.*, pág. 122.

<sup>57</sup> José Luis García Barrientos, "El espacio de El tragaluz", *Revista de Literatura*, 104 (1990), págs. 487-504.

<sup>58</sup> Luis Matilla, *Los chicos del barracón n° 2*, *op. cit.*, pág. 87.

<sup>59</sup> César Oliva, *La verdad del personaje teatral*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2004, pág. 143.

<sup>60</sup> Luis Matilla, *Los chicos del barracón n° 2*, *op. cit.*, pág. 119.

## B. El motivo de espionaje:

Este motivo se remite a un tipo de películas cultivado en la época de la guerra fría, por ello adopta recursos aparativos como Morsi. En esta obra, este motivo aparece a través del personaje del Sargento, quien pide de Michel espiar a los niños y mandar el informe al Capitán:

Sargento:

Busca sitio para las colchonetas y tenlo todo preparado. ¡Ah!, se me olvidaba, tan pronto conozcas a los retenidos que van a llegar, tendrás que pasar un informe al capitán<sup>61</sup>.

En cuanto al aparato Morsi, aparece, asimismo, en esta obra y los niños son quienes intentaron utilizarlo para mandar señales a sus padres en las montañas:

*Davor. Se ha despertado al oír los cuchicheos de Nina y Mario. Con decisión se levanta y se dirige directamente hacia el lugar donde se encuentra el reflector Morse.<sup>62</sup>*

## C. Los gestos cinematográficos:

Las acotaciones de Luis Matilla no describen únicamente los espacios o el tiempo, sino que, también, dan mucha importancia al movimiento y los gestos de los personajes:

*El rostro de Nina dibuja un gesto de tristeza. Se dirige a Michel con tono afligido<sup>63</sup> / El agua del bidón debe estar bien fría, a juzgar por sus exclamaciones<sup>64</sup> / La puerta se abre y entra el Sargento. Se dirige a Michel que se expresará con ciertas dificultades e inconfundible acento francés<sup>65</sup>.*

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pág. 33.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, pág. 92.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, pág. 71.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, pág. 31.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, pág. 32.

En este sentido Pérez Bowie dice que:

mientras que ahora el cine les ha enseñado a manejar con sutileza los gestos y movimientos y a potenciar sus efectos evitando reducirlos a una utilización exclusivamente mecanicista. Puede uno darse cuenta de ello a la vista de la importancia que adquiere en cualquiera de estas comedias el texto secundario, en el cual amplios segmentos están dedicados a la descripción de los aspectos kinésicos y proxémicos de la puesta en escena<sup>66</sup>.

#### **D. La cámara cinematográfica:**

El uso del mecanismo semejante en la escena final de los niños levantando los pies sin avanzar utiliza una cámara lenta tanto para transmitir al espectador la acción de movimiento, de progresión sin que los personajes salgan de escena como para hacer ver al espectador que los disparos se producen en el barracón mientras los jóvenes personajes escapan de su cautiverio<sup>67</sup>:

*Al tiempo que se hace el oscuro en el barracón, un foco ilumina el exterior de la empalizada.*

*Allí se encuentran Nina, Yoel, Mario y Davor, que fingen alejarse caminando sin avanzar por un bosque insinuado.*<sup>68</sup>

#### **E. Un punto de vista móvil:**

Uno de los mecanismos de procedencia cinematográfica en esta obra es

<sup>66</sup> Pérez Bowie, "teatro y cine: un permanente diálogo intermedial". *Arbor* CLXXVII 699- 700 (2004), págs. 573- 594.

<sup>67</sup> Eduardo Thomas Dublé, "Función de las didascalias en los textos dramáticos de Benjamín Galemiri". *Anales de Literatura Chilena* 8 (2007), págs. 155- 167.

<sup>68</sup> Luis Matilla, *Los chicos del barracón n° 2*, *Op. Cit.*, pág. 122.

la introducción de un punto de vista móvil a diferencia del único y permanente del teatro tradicional; el espectador no está ya limitado a una visión externa y objetiva, sino que le es dado participar de la perspectiva de alguno (o algunos) de los personajes. [...]La noción punto de vista no ha de entenderse sólo como relativa a la visión sino también a la percepción auditiva<sup>69</sup>.

Esto lo podemos ver en la escena segunda cuando fue hora para el paseo de los niños en el barracón. Los niños salieron sin ver al capitán quien evite que Michel salga de su celda. En este caso, el espectador percibe la noción punto de vista tanto relativa a la visión como a la audición convirtiéndose así en un "testigo atónito" a una situación que los niños son carentes de toda información<sup>70</sup>:

Voz de soldado:

¡Listos para el paseo!

*Nina corre a buscar a Yoel. Lo toma de la mano y se dirige a la puerta. Mario y Davor la siguen de mala gana. Van saliendo. Cuando se dispone a hacerlo Michel, aparece una mano enguantada que lo detiene. Él retrocede al tiempo que el Capitán entra en el barracón<sup>71</sup>.*

## F. El silencio cinematográfico:

El silencio en el teatro es uno de los recursos cinematográficos al que recurre el autor para expresar la intensidad de una situación: "el teatro aprendió del cine una gran lección de mudeza expresiva al poner de manifiesto la gran capacidad del silencio de una imagen"<sup>72</sup>.

Luis Matilla recurre varias veces al silencio por motivos diferentes. Algunas

<sup>69</sup> Pérez Bowie, "teatro y cine: un permanente diálogo intermedial". *Op. Cit.*, pág. 585.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, pág. 586.

<sup>71</sup> Luis Matilla, *Los chicos del barracón nº 2*, *Op. Cit.*, pág. 64.

<sup>72</sup> María teresa García Abad García, "Cine y teatro: dependencias y autonomías en un debate periodístico (1925-1930)". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 22 (1997), págs. 493-509.

veces mediante el silencio se refiere al tiempo como ocurre en la escena cuarta cuando fue hora de dormir en el barracón o para reflejarlos sentimientos de miedo y preocupación de los niños cuando mientras están huyendo.

*Silencio total. La luz se filtra en el barracón a través de las rendijas abiertas en las tejas rotas.*<sup>73</sup> [...]. *Una vez en el tejado. Suben entre todos la escalera y, con grandes esfuerzos, la descuelgan por la fachada. Se hacen señas para guardar silencio e inician el descenso*<sup>74</sup>.

El teatro infantil de Luis Matilla es un teatro por interiorización<sup>75</sup>. Es decir, está escrito para que sea dirigido a los niños. Partiendo de Lía Sormani<sup>76</sup>, el teatro infantil de Luis Matilla está escrito teniendo en cuenta el niño espectador y, por ello, ha considerado varios aspectos como el aspecto lingüístico en cuanto al vocabulario que no contiene palabras difíciles de entender o palabras de intuiciones no adecuadas a niños espectadores. En la misma línea, ha utilizado un lenguaje carente de simbolismos complejos. También, ha dado por la brevedad de las piezas para que no se aburra el niño mediante el uso lineal del tiempo.

Es un teatro que estimula la imaginación del niño -a pesar de su alto grado de realismo- mediante la fantasía como hemos visto en *Manzanas rojas*, el teatro como en *Bajo el cielo de Gaza* y el arte como en *Los chicos del barracón n° 2*. El elemento fantástico funciona tanto para trazar los problemas externos del sistema político de la sociedad como los problemas internos del niño que vive en esta sociedad. Asimismo, ayuda al niño a conocer sus miedos y vencerlos. Así, lo incita a tomar sus propias decisiones y a superar las situaciones difíciles en las que se encuentra.

<sup>73</sup> Luis Matilla, *Los chicos del barracón n° 2*, op. cit., pág. 86.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, pág. 116.

<sup>75</sup> Nora Lía Sormani, *Teatro para niños Del texto al escenario*, Argentina, Homo Sapiens, 2005.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, pág. 25.

Además, es teatro con fin humano, es decir el autor rechaza todo tipo de violencia sea para atacar a los demás o para defenderse porque él ve que la cultura es el arma mediante la cual se puede luchar contra el otro. Por eso, el conflicto de las obras no se basa en la lucha entre los conceptos del bien y el mal, sino que es surgido debido a leyes y legislaciones presentes en las sociedades. Por ello, la lucha en las obras no está entre una persona y otra sino entre los palestinos y los israelíes. Los últimos han invadido una tierra que no es suya y matan cada día niños inocentes, pero están protegidos y nadie puede acusarles.

Luis Matilla escribe teatro para niños y protagonizado por ellos con el fin de que el niño espectador se identifique con los personajes y así, logrará simpatizarse con ellos y rechazar la violencia que acude a malos resultados. Por eso, al principio de las obras presenta algunos niños que se tienden a utilizar la violencia contra los israelíes para defenderse, pero que al final aprenden la lección y se comportan de forma correcta. El niño espectador al ver las dos diferencias etapas, optará por el modelo de comportamiento adecuado<sup>77</sup>. La influencia del teatro infantil de Matilla se refeleó cuando el autor su obra *Manzanas rojas* en una escuela y recibió cartas de los niños espectadores que muestra su simpatía con los personajes palestinos de la obra<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Richard Monod, "La Lectura de la imagen teatral por el niño- espectador". Citado en de los Cuadernos del "Soleil Debout". *Actas de los coloquios de los primeros encuentros internacionales de Teatro para la Infancia y la Juventud*. 1977 Lyon, págs. 13- 40.

<sup>78</sup> Cartas enviadas de Luis Matilla a la investigadora del presente estudio por correo.

## Bibliografía

Aliaga, j. A. Y oliva, César, «El proceso de creación de Los fabricantes de héroes se reúnen a comer» de Matilla y López Mozo, *Cuadernos de la Cátedra de Teatro*, Universidad de Murcia, 1978.

Abad García, María teresa, "Cine y teatro: dependencias y autonomías en un debate periodístico (1925-1930) " *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 22 (1997), págs. 493-509.

Bobes Naves, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Aceña, Valladolid/ Madrid, 1988.

\_\_\_\_\_, "El proceso de transducción escénica". *Dialogía*, Instituto de estudios Mijail Bajtin, nº 1, Perú, 2006, pág. 35-53.

Boudeguer, Ana María, «Teatro para niños. Un pez que se muerde la cola». Revista *La Bicicleta*, diciembre de 1989.

Bravo Villasante, Carmen, *Historia del teatro infantil español*, Escuela Española, Madrid, 1985.

Butiñá, Julia, Muñoz cáliz, b. Y llorente Javaloyes, A., *Guía de teatro infantil y juvenil*. Madrid, ASSITEJ-España, 2002.

Cabezas, Miguel Àvila, *La dramaturgia de José Martín Recuerda. Recepción crítica y estudio semiótico de la Trotski y la Llanura*, Almería: Universidad de Almería, 2003.

Campo, Isabel, «En busca de *La espada del solo deseo*». En *Dominical del Diario Ya*, 28 septiembre de 1986.

Cañas, José: *Teatro para leer. Luis Matilla*. En *Revista De Libros*, junio de 2001.

Calderón, Mar, «Un viaje teatral donde el niño es protagonista». *Revista Magisterio*, núm. 3, 20 febrero de 2002.

Castillo, Alecia, " Consideraciones sobre música y el teatro infantil". *Primeras Jornadas de Discusión sobre el Teatro para Niños en Venezuela*, Universidad de Venezuela, Caracas, 1984.

Cervera, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid, Editora Nacional, 1972.

Centro de documentación teatral, *Escenarios de dos mundos. España*. Tomo II. Madrid, 1988.

Fernández Cambria, Elisa, *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*, Escuela Española, Madrid, 1987.

Fernández Etreros, Carmen, *Luis Matilla y la defensa de los valores en el teatro para niños. Primeras Noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, Barcelona, n.º 261, 2011.

Fernández Cambria, E., *Teatro español para la infancia y la juventud. (Desde Benavente a Alonso de Santos)*, Madrid, Escuela Española, 1987.

García Barrientos, José Luis, "El espacio de El tragaluz", *Revista de Literatura*, 104 (1990), Madrid, págs. 487-504.

Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1998.

Isasi Angulo, Amando C., «Diálogos del Teatro Español de Postguerra». Madrid, Ayuso. Colección Fuentetaja.

Jara, Miguel, "Recuperar las calles para el teatro": *Madrid Ocio*, mayo de 2008.

J. V., "Luis Matilla contra la cultura de la pasividad". *El Público*, Madrid, septiembre de 1984.

Larraz, Emmanuel, *Teatro Español Contemporáneo*, Paris, Masson et Cie, 1973.

López, Xavier, *Tocar el teatro con las manos o el teatro para niños*, Ed. Assistej, Madrid, 2008.

Lozano Palacios, María Isabel, *Aproximación a la literatura dramática juvenil actual: definición, determinación del corpus y análisis*, Universidad de Alcalá, 2012.

López Askasibar, Xabier, *Las piernas de Amaidú*, de Luis Matilla. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n.º 30, 2013 (Ejemplar dedicado a: *Teatro para la infancia y la juventud*).

Matilla, Luis, *Manzanas rojas*, Anaya, 2004.

\_\_\_\_\_. *Bajo el cielo de Gaza*, Assistej, Alicante, 2011.

\_\_\_\_\_. *Los chicos del barracón*, Anaya, 2014.

Muños Cáliz, Berta, *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Assitej, Madrid 2006.

Medina, Miguel, *Teatro Español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1970.

Miralles, Alberto, *Nuevo teatro español: Una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.

Monleón, José, «Luis Matilla y sus monstruos familiares», *Primer Acto*, n.º 123-124, agosto-septiembre de 1970.

Monod, Richard, "La Lectura de la imagen teatral por el niño- espectador". *Actas de los coloquios de los primeros encuentros internacionales de Teatro para la Infancia y la Juventud*. 1977 Lyon, págs. 13- 40.

Oliva, César, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid, Cátedra, 2004.

Palacios, Begoña y Fernández, Gloria, «El árbol de Julia». *Babar ar Ribat*. Revista del Colegio Español de Rabat, junio de 2012.

Pascual, Itziar, «Luis Matilla: la resistencia de los desesperanzados». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, n.º 338, 2011 (Ejemplar dedicado a: *Escena e infancia hoy*).

Pérez Coterillo, Moisés, «Cuando el teatro es un juguete». *ABC*, 29 de julio de 1982.

———. *Grandes tendencias, autores y obras de la literatura infantil y juvenil española en el umbral del siglo XXI*. VV.AA.: *Romanistické Studie. Studia Romanistica*, Ostravská Universita Ostrava, Filozofická Faculta, 217, cislo 4, 2004.

Pauplana, Ramón, «Luis Matilla», *Yorick, Revista de teatro*, n.º 41 y 42, julio y agosto de 1970.

Pérez Jiménez, Manuel, «La teoría del drama histórico a través del teatro radical». En *Teatro*, Universidad de Alcalá, n.º 19, diciembre de 2003.

Pérez-Stansfield, María Pilar, *Direcciones de teatro español de posguerra: Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.

Pörtl, Klaus, *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2001.

Saalbach, Mario, *Spanisches Gegenwartstheater*, Bonn, Bouvier Verlag, 1984.

Santolaria, Marie-Noëlle, *El teatro de Luis Matilla*, Université de Montpellier, 1973 (Mémoire de Maîtrise).

Sormani, Nora Lía *Teatro para niños Del texto al escenario*, Argentina, Homo Sapiens, 2005.

Tejerina, Isabel., *Estudio de los textos teatrales para niños*. Santander, Universidad de Cantabria, 1993.

———, *Estudio de los textos teatrales para niños*. Universidad de Cantabria, 1993.

Trancón, Santiago *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos, 2006, pág. 407.

Unamuno, Mikel, «Teatro para armar/amar con las cien manos». *Lazarillo*, n. ° 24, 2011.

Wellwarth, George E., *The New Wave Spanish Drama*, New York University Press, 1970.

———, *Spanish Underground Drama*, Pennsylvania State University Press. 1973. Traducción española con el mismo título en Madrid, Villalar, 1978.